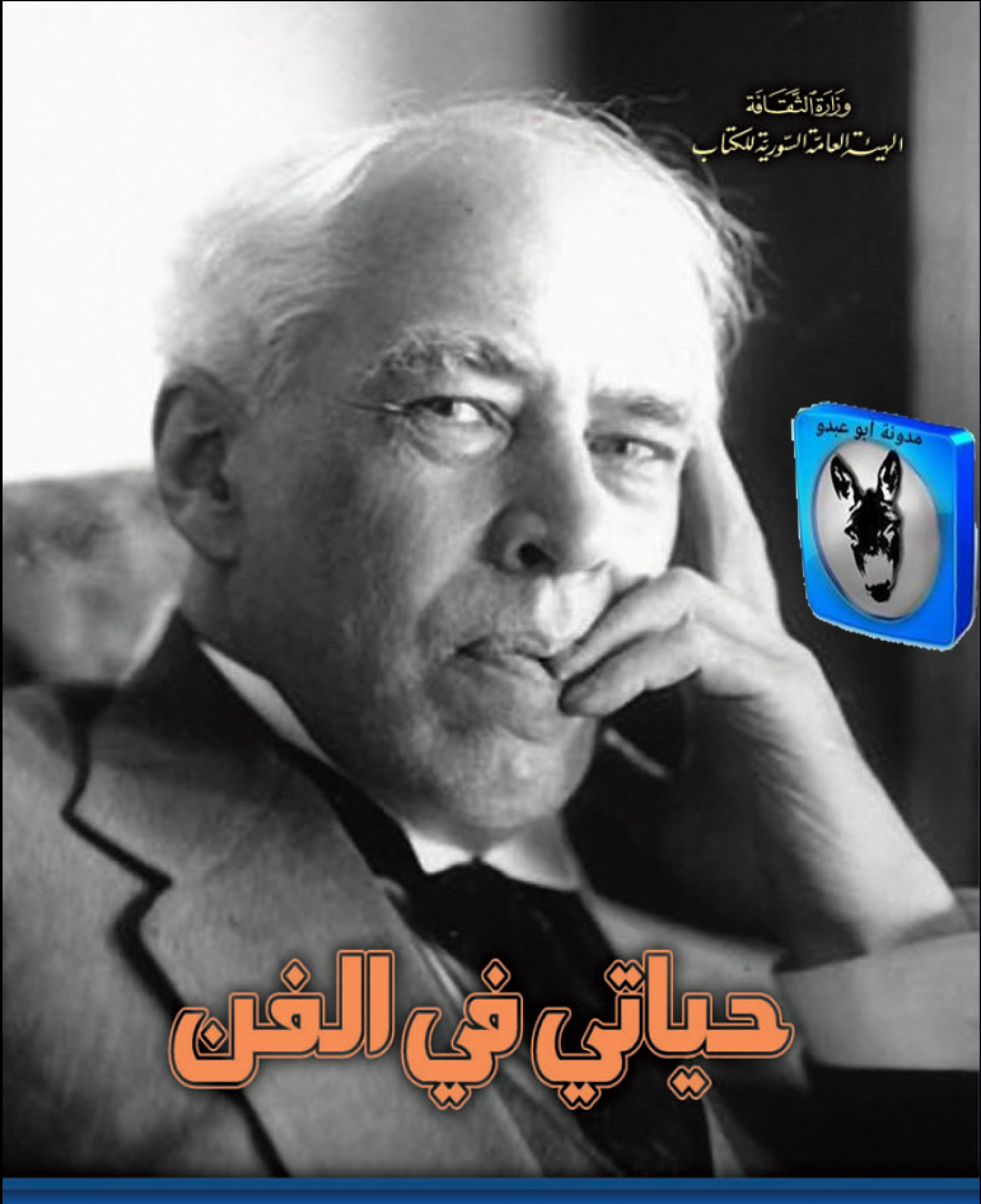


وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

حياتي في الفن

تأليف : كونستانتين ستانيسلافسكي
ترجمة : الدكتور نديم معلا

أعلام الأدب العالمي ٨

حياتي في الفن

تصميم الغلاف

فراس نعوف

حياتي في الفن

تأليف: كونستانتين ستانيسلافسكي

ترجمة : الدكتور نديم معلا

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب:

К.С. СТАНИСЛАВСКИЙ

Моя жзнь в исксстве

حياتي في الفن / تأليف كونستانتين ستانيسلافسكي؛ ترجمة نديم معلا .- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م.- ٥٧٦ ص؛ ٢٤سم.

(أعلام الأدب العالمي؛ ٨)

١- ٧٩٢,٠٩٤٧ س ت ا ح ٢- ٩٢٠: ستانيسلافسكي، كونستانتين س ٣- العنوان ٤- ستانيسلافسكي ٥- معلا ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

أعلام الأدب العالمي

«٨»

الإهداء

إلى الصديق الراحل د. شريف شاكر

أول من سـار على درب نشر

الثقافة المسرحية الروسية الرصينة

ها أنا ذا أقتفي أثرك

د. نديم معلا

مقدمة المترجم

شغل الممثل والمخرج الروسي الشهير كونستانتين ستانيسلافسكي (ألكسييف) «١٨٦٣-١٩٣٨ الفنانين والكتاب المسرحيين في القرنين الماضيين، وما يزال يشغلهم، بأبحاثه وطروحاته النظرية وفكره المتنور، الذي لم يركن إلى الثبات أبداً، ولم يحتفِ بالناجز غير القابل للسجال، أو المقدس، الذي لا تجوز مساءلته، وتقابل قارئ (حياتي في الفن) هذه الملامح والسمات، التي تمايز عقل ستانيسلافسكي المنفتح على حرية الرأي والقدرة على سماع الآخر أياً كان دون عقد أو فوقية.

وتكمنُ أهمية هذا الفنان، في أنه الأول الذي جعل مدينته موسكو مركزاً للفن المسرحي، لا طرفاً هامشياً لا يُسمُع له صوت،كانت موسكو - كما كان يراها الغرب - متخلفة، ليس فيها ما يثير الانتباه، والعيون كلها كانت تتجه إلى باريس ولندن والنرويج، باعتبارها العواصم التي تطلق صيحات التجديد، وتبشّر بالثقافة المسرحية والأدبية، التي تُخلخل الراهن، وتعيد ترتيبه.

لم يأت مؤلف (حياتي في الفن) إلى هذا الأخير مصادفة، ولذلك لم يكن عابراً، أو رهين مزاج. تضافرت عوامل عديدة على إنتاجه، وبالتالي دفعه إلى الأمام، ومن ثم خلع الشرعية عليه، ومنطقته وتسويقه فيما بعد.

يحكي (كوستيا) قصة ولعه بالمسرح منذ طفولته، بل ربما بعبارة أدق منذ تعلقه المبكر بهذا الفن الذي منحه حياته كلها، وأحبه بلا رهانات أو حسابات براغماتية، نقل المسرح من بيته وجمع أخوته حوله، وأسس (حلقة ألكسييف) نسبة إلى الاسم الحقيقي للعائلة، ولم تمضِ إلا سنوات قليلة، حتى انتقل إلى (رابطة أو جمعية الفن والأدب) ١٩٨٨، ومن نافل القول إنه لم يكن ليفعل ذلك لولا البيئة الأسرية الحاضنة، والوفرة المادية التي كانت تنعم بها، وسعة الأفق، وفتح النوافذ والأبواب - فيما بعد - على كل ما هو جميل ومضيء، قادم من خارج روسيا، بدءاً من اللغة، وانتهاءً بنمط الحياة.

عشق ستانيسلافسكي التمثيل، وأوغل في دراسته، ولم يكُف حتى آخر أيامه عن البحث في العمق عن كل ما هو جوهري، وداخلي، وروحي فيه، بحثاً عن بذرة الشخصية، وعن الفعل المتغلغل، اللذين يحددان ويعرّفان سلوك الإنسان، ولم يفكر في يوم من الأيام، بالفن خارج الحياة، أو بالفن الذي يدير ظهره للواقع، ولكن لم يتوقف عند سطحه، بل ذهب إلى ما هو أبعد، عندما رأى أن على الممثل أن يتوسل الخارج من الداخل، بعبارة أوضح، ملامح الشخصية، حركاتها، أفعالها، تنطلق من الداخل، وستانيسلافسكي الممثل الموهوب والمبدع، هو نفسه الإنسان العالم والحساس والذكي، سريع البديهة. تروي الممثلة أولغا كنيبر (الممثلة في فرقة مسرح موسكو الفني، زوجة الكاتب تشيخوف) كيف كان يؤدي دور الطبيب أوستروف في مسرحية (الخال فانيا).

الشخصية المثقفة الباحثة عن روسيا الجميلة، المتقدمة، الإنسانية، خارج الراهن المزري الحافل بالعطالة الفكرية وضيق الأفق، فتقول: (تنظر إلى ستانيسلافسكي، فتصدق أوستروف، ترى اليد الحانية التي غرست الغابات، تنظر إلى العيون، فتصدقها، وهي تعيش الحياة اليومية، بل ترى إلى ما هو أبعد، في قادم الأيام) ولولا تطلع ستانيسلافسكي إلى المستقبل، وإيمانه بالحراك وديناميته لما أنجز ما أُنجز.

في مسرحية أبسن (عدو الشعب) كان رهانه على المستقبل (ثورة أكتوبر ١٩١٧)، ولذلك أضاف إلى شخصية ستوكمان – بطل المسرحية – بعداً ثورياً ليتماهى الأخلاقي بالثوري. لقد أدرك بنظرته الثاقبة أنّ الجرأة والصدقية اللتين يتحلى بهما تؤهلانه، ليكون بطلاً سياسياً. قدمت المسرحية في موسم ١٩٠٠-١٩٠١.

وفي مسرحية مكسيم غوركي (الحضيض)، لم يكن الانتماء الطبقي ما يمايز البطل ساتين، وإنما إنسانيته، وهو على هذا الأساس – كما يقول ستانيسلافسكي – يحمل إنسانية الوسامة. آخر الأدوار التي لعبها، كان في خريف ١٩٢٨، وكانت المناسبة تنطوي على ذكرى خاصة حميمية، وحنين (نوستالجية) إلى عواصف الإبداع، التي لم تطفئ شعلتها الهموم وخيبات الأمل، كانت ذكرى مرور ثلاثين عاماً على تأسيس مشروع العمر، مسرح موسكو الفني، وكانت مسرحية الشقيقات الثلاث، لتشيخوف تعرضُ للاحتفاء بهذا التاريخ. بدا ستانسلافسكي وهو يرتدي ملابس العقيد فيرشينين، بيت آل بروزروف، بيت الشقيقات الثلاث، ليشارك إيرينا احتفالها بعيد اسمها، فإذا بممثل وسيم مهيب

طويل، مشدود البنية، متماسك، رشيق بخطوات خفيفة، ليجذب إليه الأنظار، وهو في الخامسة والستين. وقف على خشبة المسرح الذي أسسه ورعاه، ونزف من أجله دم روحه، ليقول إنه دوره الأثير لديه، دور الإنسان الحالم بروسيا المستقبل.

والممثل الذي لامس تخوم العبقرية، تخطاها، كان مخرجاً لامعاً مُجدداً، حدد من خلال عروضه جماليات الإخراج في القرن العشرين، ورأى كثير من النقاد والفنانين، أن ستانيسلافسكي المخرج صار من الكلاسيكيين في سيرورة مسرح موسكو الفني والمسارح الأخرى، ومعرفته العميقة بسيكولوجية الممثل، وخبرته المسرحية العملية، أعطته إمكانية الكشف عن مكنون النصّ، الذي يسمح لكل مؤد، بأن يُعلن عن نفسه، وعن فرادته، وبالتالي عن ذاته كمبدع، ما كان يردد، ولم يتعب من ترديده أبداً، ضرورة تجسيد حياة الروح الإنسانية، ولم يخلُ عمل من أعماله الإخراجية من الجمال الحقيقي للعلاقات الإنسانية، وفي السياق نفسه، كان يصرّ على إبراز الوعي العميق للوضع التاريخي أو المعاصر، الذي تحركت في إطاره، وعاشت وعانت وكافحت وأحبت الشخصيات، سواء كانت تراجيدية أو كوميدية.

لم يكن ليتجاهل ما ندعوه اليوم بالإرشادات المسرحية، التي يبثها المؤلف في ثنايا مسرحيته، كان يسعى إلى ترجمة كل ملاحظة، من ملاحظات المؤلف، إلى لغة المسرح، تسعفه في ذلك الفانتازيا المجنحة، التي لا حدود لها، متجاوزاً الحواجز كلها في الفضاء المسرحي، وفي الزمن أيضاً، تستوي في ذلك موسكو نهاية القرن السادس عشر، أو قبرص، حيث جرت أحداث تراجيديا عطيل، أو القرية الروسية، أو المدينة، أياً كانت طبيعتها، كل هذا كان قريباً من ستانيسلافسكي المخرج، ولم يكن على دراية بالعوالم الداخلية للممثلين فحسب، وإنما بكل تفصيل من تفاصيل آلية المسرح، ولم يكن يهمل أي جزء من أجزاء العرض، أو يؤجل البت فيه.

وفي كتابه (حياتي في الفن)، يتحدث ستانيسلافسكي عن الديكور والملابس والإضاءة والموسيقى والإكسسوار، ويؤكد أنها كلها تخضع لسيطرته.

المهارة هي ما كانت تجعل عمله مختلفاً، وعندما كان يعمل على تحقيق الوضع الخارجي، الظرف الخارجي للفعل، وما يتعلق بالجو المسرحي للعرض، كان يميل إلى الفعل الداخلي مُجسداً على خشبة المسرح، أي إنّه كان يسعد إذ يرى حياة أبطاله، وهي تستمر في الاستراحة بين الفصول، وأنها لم تكن لتتوقف أو تنقطع، بمجرد انسحاب الممثلين إلى ما وراء الكواليس.

لا يمكن الحديث عن حياة ستانيسلافسكي في مسرح موسكو الفني، وخارجه أحياناً، بعيداً عن فنان وكاتب وناقد له سعة أفق وثقافة صديقه وزميله فلاديمير إيفانوفيتش دانشينكو (١٨٥٨-١٩٤٣)، هذا الذي التقاه مرة ولم يغادره أبداً، كان اللقاء، الذي تؤرخ له كثير من الأدبيات المسرحية، في مطعم وسط مدينة موسكو، ليس بعيداً عن الساحة الحمراء، التي ارتبطت بتاريخ الثورة الاشتراكية، على مدى عقود عديدة. إنه مطعم سلافيانسكي بازار، في عام ١٨٩٧. وقلما يجد القارئ ذكرى أو إشارة أو محاولة لتدوين وقائع عرض من عروض مسرح موسكو للفن، إلا ويخيم ظل هذا الدانشينكو على الجو. علاقة إنسانية، مهنية فريدة من نوعها، لم تفلح الألسنة النمّامة، أو عداوة الكار (الحرفة الواحدة) أو تقاطع الاهتمامات وتشابك شؤون وشجون الحاة اليومية، في زمن المنعطفات، في تمزيق تلك العلاقة.

وضع الرجلان، في ذلك اللقاء، أسس المسرح الجديد، بعد أن استعرضا راهن المسرح الروسي، الذي لم يكف عن المحاكاة الهزيلة للريبرتوار الفرنسي والألماني، وتسويق فكرة النجم الواحد، وقد وجدا أن إحياء قيم الثقافة الروسية، والمسرح جزء منها، ضرورة وطنية وتاريخية، ووجدا أيضاً أن جماعية الفن المسرحي، تزيح تلقائياً النجم الفرد، وأن علاقة الفنان بفنه، يجب أن تجلو الالتباس السائد، وتشيد مباشرة إلى ضرورة أن يحب الفنان الفن، لا ذاته فيه، واتفقا أيضاً على التأسيس لما سُمي فيما بعد بأخلاقيات المسرح، أي احترام مواعيد البروفات، والاحترام المتبادل بين الفنانين، والتفاني في العمل، وعدم التعصب الأعمى، لهذا الرأي أو ذاك، أو لهذا الاتجاه أو ذاك، والقراءة السريعة لهذه العناوين، تحيل إلى وعي مبكر للخلل البنيوي، الذي كان يعاني منه المسرح الروسي في أواخر القرن التاسع عشر. كان ثمة تكامل واضح بينهما، ومنذ البداية، ستانيسلافسكي الممثل والمخرج بخبرته العملية، ودانشينكو بخبرته النظرية، ككاتب وإداري ذكي ومحنّك.

هكذا وضعا أقدامهما على طريق طويل من التعاون المتبادل (حققا عروضاً مشتركة) أثمر انعطافات إبداعية على مستوى النص والعرض، بل إن مسرحيات أنطون تشيخوف، كانت اختباراً حقيقياً لعلاقتهما، (أعاد دانشينكو قراءة أعمال إبسن، وهاوبتمان فيما بعد على ضوء الخطوات الأولى، التي كانت الواقعية تخطوها، وأقنع زميله وصديقه بخصوصية الكتابة التشيخوفية، وما تنطوي عليه من تجديد وخصوصية تلقيها)، وفي زمن

صعود الطبيعية خارج روسيا، ما كانا لينجوا من سطوتها (مسرحية تولستوي الشهيرة سلطان الظلام نموذجاً) إلا أنهما تحررا من هيمنتها، نظرا إليها بموضوعية، ومن مسافة، تتيح نقاء الرؤية.

لم يتخلَ ستانيسلافسكي عن التمثيل والإخراج، إلا بعد أن أنهكه المرض، ورغم المرض، ظل يشرف على العروض الدرامية والأوبراليه، مانحاً إياها خبرته الفنية المتراكمة عبر العقود الطويلة، ومشجعاً الفنانين الشباب على الاستمرار والانتقال إلى مراحل متقدمة على درب الفن، وإيمانه بأن يتعلم الشباب، وأن يقتدوا بمن هم أكبر سناً، هو الذي دفعه إلى تأسيس أكثر من استديو، ولم يبخل بماله الخاص، عند الضرورة، دون أن ينتظر عرفاناً بالجميل من أحد.

الحرص على الجانب التربوي/ التعليمي، كان نابعاً من قناعته أن المخرج ليس مجرد فنان، وإنما مُربٍ ينقل الفن والأنساق المعرفية والثقافية والقيم الأخلاقية إلى المتلقي وإلى الفرقة التي ينتمي إليها، رسالته كانت ببساطة أن على الممثل أنْ يدرس فنه، طبيعته الإبداعية، وكان يعتقد أنه «كلما كان الفنان كبيراً، ازداد اهتمامه بتقنية فنه»، ولعل نزعته التعليمية - التي لم تنعكس على فنه، وظلت خارجه - كانت تنهض على الرغبة في مشاطرة الآخر الخبرة من جهة، وتوظيف الأبحاث والتجارب التي قام بها في العملية التعليمية. منذ أن كان في الرابعة عشرة، وهو يسجل يومياته وملاحظاته، ويجعلها مادة للنقد القاسي، كان قاسياً مع نفسه، حتى في تلك الفترة، والواقع أن النقد الذاتي لازمه طوال مسيرته الإبداعية، بدءاً من الخطوات الأولى، وحتى أواخر أيامه.

وقد استفاد ستانيسلاسفكي من فنان روسي مرموق، كان صديقاً لكل من غوغول وبوشكين، والناقد بيلينسكي، يدعى شيبكين. كان هذا الأخير أكثر من مجرد ممثل، يحفظ دوره، ثم يفرغه على خشبة المسرح، لم يكن رأساً فارغاً، كما غيره.

ومن الطبيعي أن من كان يصادق هؤلاء الكبار، لابد أن يكون قريباً من مستواهم الراقي، إن لم يكن من المستوى نفسه فعلاً، وتقدير ستانيسلافسكي لهذا الممثل الموهوب والمثقف، جزء من التقدير، للثقافة الروسية الأصيلة واحترامها، إن لم نقل تبجيلها، وقد أفصح الرجل عن هذا التقدير، عندما كان مع فرقته في زيارة إلى ألمانيا، ولمس استخفاف الألمان بالفن والأدب الروسيين، وفي ما يشبه البيان المسرحي، اتفق مع صديقه دانشينكو، كما أشرنا إلى ذلك آنفاً، على ضرورة الانعتاق من المسرح الفرنسي والألماني.

كتب في عام ١٩٠٨ «أروع ما في الفن الروسي تلك الدعوة التي أطلقها شبيكين، والتي تركها لنا نحن المعنيين بها، والتي فحواها، خذوا أمثلتكم من الحياة والطبيعة» ولا نحتاج إلى كبير عناء، لكي نكتشف أن المقصود الطبيعة الروسية والحياة الروسية.

وثمة فكرة تُضاف إلى هذه الدعوة، أو هذه المقولة، وهي جمالية وثيقة الصلة أيضاً بفن التمثيل. ولنفصّل أكثر، ونقول إن أبحاث ستانيسلافسكي، لم تكن في يوم من الأيام، بعيدة عن حقيقة الحياة، ودراسة قوانينها، وإن نظامه الذي توجه فيما بعد، بأفكاره حول إعداد الممثل، وإعداد الدور، انطلق من هنا، وإن فكرة (المعايشة) معايشة الممثل للشخصية، بالنسبة له ارتبطت بما كان يدعوه الحياة الحية، التي ينبغي أن تملأ أداء أو لعب الممثل، وأن تغدو الأصل أو الأساس لتجسيد الشخصية المسرحية.

وما يمايز ستانيسلافسكي المعلم عن غيره، أنه علّم الآخرين وظل هو نفسه يتعلم.

لم يجد حرجاً في الاعتراف بالخطأ، بل وفي إظهاره علانية، وهو يرمي من خلال هذا الإظهار أو العلانية، إلى التصويب والتصحيح، وفي يقيني أن سبب تقدمه المضطرد وارتقائه المستمر، يُعزى إلى تلك المكاشفة النبيلة، مع الذات أولاً، ومع الآخر ثانياً.

(حياتي في الفن) كان سبب شهرة ستانيسلافسكي، وكان أيضاً الكتاب الذي منحه مجده الأدبي، باعتباره كاتب يوميات ومذكرات، يعرف كيف يسرد عليك ما لديه دون ملل، رغم ولعه المزمن بالتفاصيل.

في رحلته مع فرقة مسرح موسكو الفني إلى الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٢٢-١٩٢٤) وبعد الاستقبال الحار الذي قوبل به هناك، وأعضاء الفرقة، بدأ يفكر جدياً في كتابة مذكراته، بعيداً عن روسيا، وبعد أن تلقى عروضاً مغرية من أكثر من دار نشر أمريكية.

الواقع أن ثمة رغبة قديمة لديه في نشر كتاب ذي طابع يحمل سمات السيرة الذاتية، أو بعبارة أخرى ما شكّل حافزاً إضافياً لها، بلوغه الستين، وبلوغ مسرحه ربع قرن.

بدأ يكتب وهو في معمعة العمل، والتنقل من مكان إلى آخر، ولم يكن يفرط بالوقت المتيسر له، لأنه كان في سباق مع الزمن، بل إن سكرتيرته تقول إنها كانت تأتي إليه ومعها الآلة الكاتبة، وكان هو يملي عليها: «لم يكن يعرف التعب،

ولمٍ يكن يحس بمرور الوقت، كان يسأل كم الساعة؟ فأقول له لقد تجاوزت الثانية ليلاً» ظهر الكتاب باللغة الإنكليزية للمرة الأولى عام ١٩٢٤، وعندما عاد إلى موسكو في خريف ١٩٢٤ شرع بالتحضير لطباعة النسخة الروسية، لكنها لم تكن مطابقة تماماً لمثيلتها الإنكليزية، فقد أعاد النظر فيها، لأنها كما قال: «ساذجة جداً»، وأضاف (لقد أنجزت طبعة جديدة بكل ما في الكلمة من معنى، وهي أفضل وأنجح)، هكذا ظهرت الطبعة الروسية الجديدة في صيف ١٩٢٦.

يرى كثير من النقاد في الكتاب ، أنه عمل كلاسيكي، من عيون الأدب المسرحي العالمي، وأنه لا نظير له، بين كتب السيرة الذاتية المسرحية، ولاسيما من حيث الغنى الفكري والوضوح الفني، وإذا كان يفيض في الحديث عن الماضي (الذكريات) إلا أنه لم يكن يرمي إلى مجرد الذكريات، واستعادة الزمن، كان يشير إلى الحاضر والمستقبل، ويتجلى ذلك من خلال انتقائه تلك الوقائع، التي تميط اللثام عن أسس موضوعه الإبداعي، وإذ يتوقف عند دور أدّاه، أو عرض أخرجه، فإنه يفعل ذلك باسم الكشف عن تلك المبادئ، مبادئ الواقعية المسرحية، التي يؤكد عليها، كممثل ومخرج ومفكر، والتي أعطاها حياته كلها.

ستانيسلافسكي لم يسكت يوماً عن هزائمه، ولم ينتش بانتصاراته، لأنه عدَّ أن كل خطيئة درس، وأن كل انتصار مجرد خطوة على طريق الكمال، ومثل هذا الموقف، أعطى الكتاب (حياتي في الفن) تلك القيمة العلمية المشهود لها، الموضوعية، ولاشيء سواها، «هي التي أسست للثقة به، وبنظامه أولاً ومن ثم بمنهجه فيما بعد، الذي تحول إلى إرث عالمي».

قد لاتكون الثورة البلشفية الاشتراكية فاجأت ستانيسلافسكي، لأنه كان شاهداً على ارهاصاتها، والناظر الفاحص للعروض التي كان يقدمها - قبل الثورة - لا تخطئ عينه القضايا الاجتماعية، التي كانت تقارب المباشرة في بعض الأحيان، (غوركي ومسرحية الحضيض)، ولم تكن مسرحيات تشيخوف رغم شعريتها - تقل حدة عن غيرها - فالواقعية كانت تدق الأبواب معلنة أنَّ نهاية النفق وشيكة، بيد أن هذا ما كان ليعني أن كل شيء على مايرام، في السنوات الأولى على الأقل. فالأسئلة الصعبة إبداعياً، بل وحتى شخصياً (الانتماء البورجوازي، والنشأة البورجوازية) لم يكن حلها سهلاً، وراح بعض المثقفين والفنانين يصطادون في الماء العكر، فثمة من زعم أن ما يعرضه مسرح موسكو الفني، ليس أكثر من إرث عفا عليه الزمن. والمعركة على مسرح موسكو الفني، لم تكن فكرية وسياسية فحسب، وإنما جمالية أيضاً،

فالثورة ينبغي أن تتبنى الجديد في الفن المسرحي، وأن تقوّض الفضاء المسرحي التقليدي، وأن تذهب إلى الجماهير في الفضاءات المفتوحة، خارج العلبة الإيطالية، وإذا أضفنا إلى ذلك أهوال الحرب الأهلية، أدركنا حجم الهموم التي حاصرت الفنان، وحده الوعي العميق والصبر، وعدم الانجرار وراء المعارك الهامشية، أنقذ ستانيسلافسكي، ولا ينسى وقفة المثقفين بعيدي النظر، واسعي الأفق إلى جانبه، الذين رفضوا إلغاء التراث الثقافي المتنور، إكراماً للدوغمائيين.

ففي العشرينيات من القرن الماضي، حاول بعض علماء الاجتماع السوقيين التقليل من شأن تشيخوف، والزعم بأن إبداعه أصبح قديماً، وفاقداً لأي معنى في زمن الثورة. وقد انبرى ستانيسلافسكي للدفاع عنه، وطرح فكرة تقول إن الكاتب العظيم مطرب «الآمال المضيئة واليأس»، وأضاف، إنه ليس بالبرجوازي المتخلف، وإنما على العكس، إنه الناظر إلى الأمام، إلى الأفق البعيد، وإنه الحالم المثالي، ويردف قائلاً «كما أنه لايجوز أن نلغي بوشيكن أو غوغول أو غريبييدوف، أو شيبكين، كذلك لا يجوز إلغاء تشيخوف، إنهم الأعمدة التي ينهض عليها هيكل الفن والأدب الروسيين»، وفي (حياتي في الفن) يعيد طرح مشكلة عمل الفنان التشكيلي في المسرح، مطالباً بأن يعمل هذا الأخير، مع المسرح، كالمخرج والممثل، وأن يدخل مجال تحليل النص، تحت لواء فهم الحياة اللاوعية، وفي الوقت نفسه، يريد من فنان الديكور، ألا يكون من ذلك النوع الذي يستغل المسرح، ليعرض لوحاته، ويطلق على مثل هذا الفنان، لقب المستأجر الذي يسعى ليأخذ مكان المالك.

قاد بحث ستانيسلافسكي عن الحلول التشكيلية للعرض المسرحي، إلى الاستعانة بالعمارة والنحت، ليكون كلاهما جزءاً من النسيج الفني، يتبادل التأثير مع أجزاء العرض الأخرى، ولايمكن اعتبار مثل هذه المحاولة، إلا تعزيزاً للجانب البصري، الذي لم يكن في معظم عروض مسرح موسكو الفني، إلا تابعاً، وليس رديفاً للجانب السمعي (الكلمة)، ولقد نجح في أكثر المحاولات. ويبدو أن التركيز على الممثل شغله عن عناصر العرض، فتوجه نحو الديكور والأزياء والإضاءة التي لم يكن يعطيها ما تستحقه من اهتمام، إلا في العروض التي تتحول فيه إلى بلاغة أو مجاز تعجز التقنيات الأخرى عن انجازه.

أنهى ستانيسلافسكي سيرته الذاتية (حياتي في الفن) بكلمات مفعمة بالأمل، وهي أنّه سيخلص فيما بعد إلى صياغة، نظامه في الإبداع المسرحي نهائياً،

مضيفاً أن النظام سينقسم إلى قسمين رئيسين: ١- عمل الممثل من الداخل والخارج على نفسه، ٢- عمل الداخل والخارج على الدور، وعلى هذا الأساس، فإن (حياتي في الفن) وفقاً لخطته، بدا وكأنه مقدمة أو مدخل إلى النظام نفسه، إلا أن مثل تلك الخطة الطموحة الهائلة، لم تنجز كاملة إلا عام ١٩٣٨ عام رحيله. في هذا العام صدر الكتاب الأول فقط من مشروع النظام (إعداد الممثل في العملية الإبداعية للمعايشة)، أطلق ستانيسلاسفكي على هذا الكتاب (دفتر التلميذ) والدفتر يحرره التلميذ، تلميذ المدرسة المسرحية، الذي كان يدون دروس تورتسوف، وقد أملى كونستانتين سيرغيفتش ستانيسلافسكي أفكاره وتوجيهاته العملية، وكل ما يتعلق بإعداد الممثل، على لسان تورتسوف.

وهكذا، وعلى شكل الدفتر أو اليوميات، كتب الكتاب الثاني، غير المنتهي، تدريب الممثل في التجسيد الإبداعي، موضوع إعداد الممثل وعمله على الدور، ظل مجرد مواد للكتاب المفترض، وفي هذه المرة يناقش ستانيسلافسكي مسألة عملية (سيرورة) خلق الشخصية المسرحية تطبيقاً على (ذو العقل يشقى) للكاتب الروسي غريبابيدوف، و(عطيل) شكسبير، و(المفتش) لغوغول، وهذه الكتب والمواد، طُبعت في الأجزاء الثاني، والثالث والرابع، من الأعمال الكاملة لستانيسلافسكي. ترك ستانيسلافسكي إضافة إلى ما تقدم، عديداً من المقالات والخطب، والملاحظات والهوامش والذكريات، وقد توزعت هذه المواد على الجزأين الخامس والسادس، من الأعمال الكاملة، وهناك الرسائل التي كتبها إلى أصدقائه، وتنطوي على قيمة أدبية وفنية، وربما علينا أن نضيف أيضاً ملاحظاته الإخراجية، التي كتبها أثناء إخراجه العروض المسرحية، وتنضوي تحت لواء الإرث الأدبي/ الإبداعي.

(حياتي في الفن)، لا يفقد أهميته مع مرور الزمن، ويظل محافظاً على حكمته التاريخية، وباعثاً على الاهتمام، لكل من يشغله الفن، مخرجاً كان أم ممثلاً، أم باحثاً.

والكتاب، خرج إلى فضاء العالمية، منذ أن تلقفته أيدي الفنانين في كل من أوروبا وأمريكا، في أمريكا شق ستانيسلافسكي طريقه بسرعة، لم يكن يتوقعها أحد، وسار معه بشكل يكاد أن يكون متوازياً أنطون بافلوفيتش تشيخوف، ولم يكن غريباً أن يمضي هذا التوازي بإيقاع سريع، لأن ما ربط بين تشيخوف ومسرح موسكو الفني، تعمّق من خلال الممارسة المسرحية. شاهد الأمريكيون تشيخوف في مسرح موسكو، وشاهدوا ستانيسلافسكي مخرجاً وممثلاً عارفاً

بالكاتب الموهوب، وذهب الاهتمام بالمسرح الروسي إلى أقصى مداه، حتى إنَّ ناقداً مسرحياً أمريكياً هو جورج زيلبورغ تحدث عن الغزو الروسي، وثمة من أشار إلى الكمال في التمثيل، وعن الاتحاد الكامل بين التمثيل والإخراج والنص، (ستارك يونغ)، كانت بداية انتشار ستانيسلافسكي من خلال عضوي فرقة مسرح موسكو الفني، بولسلافسكي، وماريا أوسبينسكايا، اللذين أسسا فرقة المسرح الأمريكي التجريبي، وراحا يعلّمان نظام ستانيسلافسكي للتمثيل، وانتقل الاهتمام به، إلى اعتناق نظامه، من قبل كل من الطالبين لي ستراسبورغ، وستيلاّ آدلر، بيد أن الفرقة التي اشتغلت بجدية على نظام الفنان الروسي الكبير، كانت الجماعة أو المجموعة، ثم انضم كل من إيليا كازان إلى استديو الممثلين، الذي لم يعد يكتفِ بالنظام كما هو، وإنما النظام مُطوّراً.

وهكذا، نرى أن كل شيء بدأ من (حياتي في الفن)، كان المقدمة، والبداية، والاستهلال لواقعية مضت في تطورها صاعدة، مؤسّسة لفن جديد يغرف من الداخل، من الروح الإنسانية، ليلتقي الخارج (الجسد).

ولعل أبلغ وصف للتأثير المُزلزل في المسرح الأمريكي الذي أحدثه ستانيسلافسكي ما قاله ج. ل. ستيان صاحب (الدراما بين النظرية والتطبيق) «ما من كاتب مسرحي بارز في المسرح الأمريكي الحديث، إلا وتأثر في وقت ما بتشيخوف، أو بستانيسلافسكي أو بنظامه، وأحياناً بالثلاثة معاً».

في (حياتي في الفن) التواضع الجم الصادق، وسعة الأفق، وانفتاح العقل والحكمة والبساطة غير المُخلة والجسارة في الاعتراف بالخطأ، والبعد عن التهويل أو المبالغة في تقدير الذات، أو تمجيدها، تُسجّل لستانيسلافسكي مقومات القدرة على الانتقال إلى الأمام دائماً وفق سيرورة إبداعية وأخلاقية.

د. نديم معلا محمد

طفولة فنية

عناد

ولدت في موسكو عام ١٨٦٣، على تخوم عصرين. وما أزال أتذكّر بقايا نظام الأقنان والرق، والشمع المصنوع من الشحم، والمصابيح الأيقونية والعربات التي كانت تنتقل بين المدن، والبنادق القداحة والمدافع الصغيرة التي تشبه الألعاب. وأمام عيني ظهرت في روسيا السكك الحديدية، والقطارات التي تحمل البريد، والسفن والأضواء الكهربائية الكاشفة، والطائرات والسيارات والغواصات والهاتف والبرق... وهكذا من الشمع المصنوع من الشحم، إلى الأضواء الكاشفة الكهربائية، ومن العربة إلى الطائرة، ومن السفينة الشراعية إلى الغواصة، ومن البندقية القداحة إلى مدفع ألبرتا الكبير، ومن مجتمع الرق إلى البلشفية والشيوعية، إنها في الحقيقة حياة متنوعة، تغيرت معها أكثر من مرة.

والدي سيرغي فلاديميروفيتش ألكسييف، روسي أصيل وموسكوفي أصيل، كان صناعياً وصاحب معمل. أما أمي أليزافيتا فاسيليفا ألكسييفا، فكانت من أب روسي وأم فرنسية، كانت ابنة... الفرنسية الشهيرة في ذلك الوقت، فارليه، التي جاءت إلى بطرسبورغ مع فرقة مسرحية زائرة، تزوجت رجلاً غنياً، يملك محجراً في فنلنده، هو فاسيلي ابراموفيتش ياكوفليف، الذي أقام نصباً هو نصب ألكسندر، في ساحة القصر السابقة. لم يعمّر زواجهما طويلاً، فقد انفصلت فارلي عنه، تاركة البنتين وهما أمي وخالتي. وتزوج ياكوفيليف امرأة أخرى، أمها تركية وأبوها يوناني. وقد طَلَب منها العناية بابنتيه. كان بيتهم قد صمم بطريقة ارستقراطية، وقد تبدت على ما يبدو العادات الملكية التي ورثتها الزوجة الجديدة عن أمها التركية التي كانت إحدى

حريم السلطان، وقد خطفها العجوز وخبأها في صندوق، تم شحنه على أنه عفش عادي. وفتح الصندوق في عرض البحر، وحرّرت المرأة وقد كانت ياكوفليفا وأختها التي تزوجت عمي، تحب حياة البذخ والأجواء الارستقراطية، وكانتا تقيمان الحفلات والولائم.

في الستينيات والسبعينيات، كانت موسكو وبطرسبورغ، ترقصان، وخلال الفصل الواحد، كانت الحفلات الراقصة تقام يومياً. حيث كان الشباب يحضرونها في الليلة الواحدة في بيتين أو ثلاثة. وما أزال أذكر تلك الحفلات، وأذكر المدعوين، الذين كانوا يأتون وأتباعهم في ملابس استعراضية، يجلسون في المقدمة، قرب الحوذي، وفي المقاعد الخلفية. وكانت توقد النيران في الشارع مقابل البيت، لكي تدفأ الخيل في حين يحضر الخدم الطعام لساستها الذين تحلقوا حول النيران.

جرت العادة أن يُعدّ العشاء في الطوابق السفلى لسائقي العربات، في حين كانت الطوابق العليا تمتلئ بالسيدات المتأنقات اللواتي كن يغطين أعناقهن وصدورهن بالمجوهرات الثمينة. ويرتدين الحلل الفاخرة التي تفوح منها رائحة الورود، والطريف في الأمر أنَّ ثمة أناساً آخرين كانوا مشغولين بتقدير أثمان تلك المجوهرات.

أما أولئك الذين بدوا الأفقر وسط تلك الأبهة، فقد شعروا بالتعاسة، وتذمّروا من بؤسهم. رفع الأغنياء رؤوسهم، وكانت نساؤهم تشعر أنهن ملكات الحفلة. وكانت تغشى الحفلات شخصيات مهمة ومعروفة، تقدم هدايا قيمة وجوائز للراقصين، الذين كانوا يستمرون في رقصاتهم حتى الساعة الخامسة صباحاً دون انقطاع. وغالباً ما كان الرقص ينتهي مع طلوع الشمس، وكان الشباب بعد أن ينتهي الحفل مباشرة يرتدون ملابسهم ويتوجهون إلى أعمالهم في المكاتب أو المؤسسات.

لم يحب أبي وأمي الحياة الارستقراطية، ولم يحضرا الحفلات الباذخة، إلا إذا دعتهم الضرورة، وكانا ممن يسمون قعيدي البيوت. وكانت والدتي تكرّس أوقاتها كلها لنا نحن أبناءها العشرة، والدي ظل ينام في سرير واحد مع جدي الذي اشتهر بنزعته الأبوية القديمة التي يرجّح أنه ورثها عن جده

الفلاح الذي تعود أصوله إلى يوروسلاف، كان يملك حديقة يعتني بها. انتقل بعد الزواج إلى سرير الزوجية حيث لم يفارقه إلى أن انتهت حياته.

أحب والداي بعضهما بعضاَ سواء في ميعة الصبا أم في الشيخوخة. وكذلك انتقل الحب إلى الأولاد اللذين حاولا أن يحتفظا بهم قريباً منهما. وما انطبع في ذاكرتي طويلاً أكثر من أي شيء آخر، معموديتي. بالطبع كانت حكايات المربية هي التي رسختها في خيالي. أضيف إلى الذكريات التي لاتنسى من الماضي البعيد، وقوفي على خشبة المسرح للمرة الأولى. حدث ذلك في البيت الذي كنا نقصده صيفاً في لوبيموفكا التي تبعد حوالي ثلاثين فرسخاً عن موسكو في محطة قطارات سافا ياروسلافا.

قدم العرض في بيتنا في مكان صغير قرب باب الحديقة. حيث أقيمت خشبة مسرح صغيرة تحت قوس بيت صغير نصف متهدم وعليها ستارة من الصوف.

وكما كان يحدث عادة، وضُعت لوحات حية تمثل الفصول الأربعة، ومثلت أنا ابن الثالثة أو الرابعة ماعدت أذكر تحديداً، دور الشتاء، شجرة دائمة..... ملفوفة بندف القطن، وقد كنت أيضاً ملفوفاً بمعطف فراء، وعلى رأسي قبعة فراء ولحية طويلة بيضاء وشاربان ساعداني في الزحف على الخشبة، إذ وضعت جبهتي عليهما.

جلست وأنا لا أدري إلى أين يجب أن أنظر، ولا ماذا علي أن أفعل، والشعور بالارتباك الذي سيطر علي وتملكني نتيجة العطالة، عدم الفعل على الخشبة والذي لا معنى له، ربما أثر فيّ بشكل غير واعٍ في آنذاك وإلى الآن ما أزال أخشاه، بل ربما أخشاه أكثر من أي شيء آخر وأنا أقف على خشبة المسرح.

بعد أن صفق لي المتفرجون - وقد أعجبني ذلك كثيراً - وضعوني في موقف آخر، أشعلوا أمامي شمعة وغطوها بالعيدان تعبيراً عن النار، ووضعوا في يدي خشباً كما لو أنني ألقيها في تلك النار.

(فهمت؟) أن ذلك ليس واقعاً، أو لا يحدث في الواقع إنه إيهام، هكذا شرحوا لي الموقف.

ما حدث بعد ذلك هو أنه أصبح ممنوعاً علي إلقاء الخشب في النار، بدا لي الأمر دونَ معنى (لماذا هذه الكلمة (لو أن) - إذا كنت قادراً على إلقاء الخشب في النار؟)، وما أن فتحت الستارة لتحية المتفرجين حتى مددت يدي بفضول واستمتاع إلى عيدان الخشب وألقيتها في النار. بدا لي الأمر منطقياً تماماً وطبيعياً وله معنى. والأكثر طبيعية، كان اشتعال القطن واندلاع الحريق، ضج الجميع وعلت الأصوات أمسكوا بي وحملوني إلى البيت إلى غرفة الأطفال وبكيت بمرارة.

مازالت تعيش فيّ، بعد ذلك المساء، انطباعات مختلفة، فمن جهة انطباعات النجاح ومعنى أن أقف على خشبة المسرح، وأتحرك حركة لها معنى، ومن جهة أخرى الشعور بمرارة الإخفاق حيث الجلوس الذي لا معنى له على خشبة المسرح. وعدم القيام بأي فعل، وكل ذلك على مرأى من المتفرجين، هكذا انتهت محاولتي الأولى بالفشل، وكان سببها عنادي الذي وصل إلى أقصى حد لاسيما في سنوات طفولتي المبكرة، وقد أتى عنادي المتأصل بنتائج إيجابية وسلبية على طفولتي الفنية. لهذا تراني أتوقف عنده، ولقد اضطررت للكفاح ضده طويلاً، الأمر الذي رسخ الذكريات الحية لديّ.

أذكر أنني في طفولتي المبكرة، وفي أثناء تناول شاي الصباح، كنت مشاكساً وقد وجّه والدي ملاحظة إلي. ولكنني أجبته بفظاظة دون أن اقصد الإساءة، وكنت متسرعاً، فكان أن ضحك مني، شعرت بالغضب والسخط على نفسي لأنني لم أجد ما أقوله له، ولكي أخفي امتعاضي وأظهر عدم خوفي منه نطقت بكلمات لا معنى لها مهدداً، ولا أعرف كيف أفلتت من لساني.

(لن أدعك تذهب إلى الخالة فيرا).

حماقة! قال والدي. كيف يمكن أن تمنعني؟ وإذ أدركت أن ما أقوله حماقة، وأنني ازددت غضباً، دخلت حالة نفسية سيئة، وازددت عناداً مرة أخرى ولم أنتبه إلى ما أقوله ثانية: لن أسمح لك بلقاء الخالة فيرا. هز الوالد

كتفيه وصمت، وبدا لي ذلك محزناً. حسناً لا يريدون الحديث معي! سيصبح الوضع أفضل كلما كان أسوأ.

وهكذا عدت إلى الحماقة من جديد وقلت: لن أدعك تذهب إلى الخالة فيرا، لن أدعك تذهب إلى الخالة فيرا. عدت إلى العبارة نفسها بإصرار ووقاحة، وبنبرات مختلفة.

طلب إلي والدي أن ألتزم الصمت، ولذلك فقد أعدت العبارة نفسها: لن أدعك تذهب إلى الخالة فيرا، وتابع والدي قراءة الجريدة التي بين يديه دون أن يهدأ غضبه مني.

لن أدعك تذهب إلى الخالة فيرا، لن أدعك تذهب إلى الخالة فيرا، كررت العبارة نفسها، ولكن هذه المرة بمزيج من الشر والعناد الغبي، ولم أستطع مقاومة القوة الشريرة التي جرفتني.

استبد بي الخوف أمامها، عندما شعرت بالضعف تجاهها. لن أدعك تذهب إلى الخالة فيرا، قلتها برغمي وضد إرادتي وبعد صمت.

وهنا راح والدي يهددني وأنا أرفع صوتي، وأردد العبارة الحمقاء ذاتها، نقر بأصابعه على الطاولة وفعلت أنا الشيء نفسه مكرراً العبارة نفسها. وقف، فوقفت أنا، ثم رفع عقيرته والشرر يتطاير من عينيه (وهذا ما لم يحدث من قبل) وفعلت الشيء نفسه، ولكن صوتي كان يرتجف، تمالك والدي نفسه وكلمني بلطف. وأذكر أنني تأثرت كثيراً وأردت أن أستسلم. ولكن العناد غلبني هذه المرة أيضاً وإن كانت نبرة صوتي - وأنا أردد العبارة الحمقاء - ألطف، لكن اللطف لم يحل دون التهكم الذي حملته، حذرني بأنه سيجعلني أقف في الزاوية، ورددت العبارة بالنبرة ذاتها.

(سأحرمك من الغداء) قالها لكن بحزم وشدة.

عدت إلى العبارة: لن أدعك تذهب إلى الخالة فيرا، بالإيقاع نفسه، لكن اليأس كان واضحاً في صوتي. رمى الجريدة على الطاولة، وهو يقول غاضباً: (كوستيا فكر فيما تفعله).

انفجر في داخلي انفعال غريب أقرب إلى الشر دفعني إلى أن ألقي بالفوطة التي كانت في يدي بعيداً، وأصرخ بأعلى صوتي: لن أدعك تذهب إلى الخالة فيرا. قلت لنفسي لعلها - على الأقل تنتهي عند هذا الحد - ولكن ما حدث هو أنه تميز غضباً وارتجفت شفتاه، إلا أنه تمالك نفسه، وخرج من الغرفة بسرعة، وهو يقول كلاماً مخيفاً: أنت لست ابني.

وما إن أصبحت وحيداً، منتصراً حتى هدأت نفسي ورحت أصرخ، أبي سامحني، فلن أفعلها ثانية، والدموع تبلل وجنتي، إلا أنه ابتعد ولم يسمعني.

أذكر ما حدث معي وكأنه يحدث الآن، وإذ أتذكر مراحل طفولتي، أشعر بألم مرير يعتصر قلبي من جديد، ولم أكن منتصراً باستمرار، فقد تملكتني نوبة عناد في إحدى المرات وخرجت منها مهزوماً، ما حدث هو أنني في أثناء تناول الغداء، قلت متباهياً إن بوسعي الخروج بالحصان فرونوي وهو أشرس خيول والدي من الحظيرة، فما كان من والدي إلا أن ضحك قائلاً حسناً سنلبسك عباءة الفرو والقبعة والحذاء الطويل وسترينا شجاعتك.

فأجبت: سألبس ملابسي الدافئة هذه، وسأقود الحصان إلى خارج الحظيرة، وزاد الطين بلة أن إخوتي راحوا يجادلونني زاعمين أنني جبان، مقدمين أدلة من مزاعم سابقة تظهر إدعاءاتي الكاذبة، الأمر الذي استفزني وزادني عناداً (أنا لست خائفاً وسترون كيف سأقود (فورونوي) إلى الخارج). ذهب عنادي بي بعيداً كما في كل مرة، وكان علي أن أُلقّن درساً لا أنساه.

ألبسوني كل ما يلزم من ثياب تقي شر البرد، وأخذوني إلى فناء المنزل وتركوني وحيداً بحجة أنهم سينتظرونني أمام الباب الخارجي ومعي الحصان. أحاط بي ظلام دامس من الجهات كلها، وبدا لي أكثر حِلكَةً بسبب الضوء الآتي من نوافذ الصالة الكبيرة في الطابق الأعلى، حيث كانوا يراقبونني. تجمدت وشرعت أعض أطراف أكمامي، لأخفف من توتري وألهي نفسي عما

يحيط بي. وعلى بعد خطوات مني رحت أسمع وقع أقدام على الجليد، ثم طقطقة بكرة ودق على الباب، ظننت أن السائس جاء ليتفقد الحصان نفسه (فورونوي) الذي وعدتهم بإخراجه من الحظيرة.

تخيلت حصاناً أسود، يضرب بحافريه على الأرض، ثم يشب على قدميه الخلفيتين على وشك الانطلاق، يسحبني خلفه كقطعة من الخشب، لا حياة فيها، بالطبع لو تخيلت ذلك المشهد من قبل بعد الغداء لما كابرت، ولكن حدث ما حدث وقتها، ولم يكن في وسعي أن أرفض، لأن الرفض كان مخجلاً.

هكذا عاندت، تفلسفت وأنا في العتمة كي أسلي نفسي، لا أنظر إلى هذا الجانب، أو ذاك حيث كان السواد يلف كل شيء، قلت في نفسي، سأظل واقفاً طويلاً طويلاً إلى أن يخافوا علي ويبحثوا عني.

صاح أحدهم متأوهاً، فصرت أصغي إلى الأصوات من حولي، كم عددها؟ كل صوت مخيف أكثر من الآخر، أهي فئران أم كلاب؟ خطوت بضع خطوات باتجاه الكوة التي كانت أمامي في الجدار، في ذلك الوقت انهار شيء ما، ما هو؟ مرة أخرى؟ مرة أخرى؟ وقريباً مني، ربما يكون فورونوي في الإسطبل يضرب الباب بحافره أو دورية في عربة ارتطمت بحاجز في الظلام؟ ولكن ما هذه الهمهمة؟ ما هذا الصفير؟ بدا لي أن الأصوات المرعبة كلها التي أعرفها، عادت إلى الحياة وشرعت تتحطم حولي.

(آي) صمتُّ مذعوراً، ثم قفز إلى الكوّة، شعرت أن قدمي قد علقت بشيء ما، لكن سرعان ما تبينت أنها الكلبة روسكا، أعز أصدقائي، أنا لست وحيداً الآن، فمعي الكلبة، لقد أصبحنا اثنين، ولن يكون الوضع مخيفاً إلى هذا الحد، أخذتها بين ذراعي وراحت تلعق وجهي بلسانها القذر.

ولم تكن ملابسي الشتوية الثقيلة، تتيح لي إنقاذ وجهي من لسانها، إلى أن نجحت أخيراً في إبعاده عنها، فسكنت روسكا بين ذراعي وهدأت بعد أن تسرب الدفء إليها. شعرت أن أحداً ما يخرج من البوابة بسرعة، ألا

يقصدني؟ ازدادت ضربات قلبي وتعبت من الانتظار، بيد أنه قصد مكاناً آخر، غرفة السائس.

«لابد أنهم يشعرون الآن بالخجل، ألقوا بي، أنا الصغير في مثل هذا البرد خارج البيت.. تماماً كما في الحكايات.. لن أنسى هذا».

تناهت إلى سمعي أصوات آلة البيانو الخفيضة، لابد أن أخي هو الذي يعزف الآن، وهكذا فإن الأمور تسير على ما يرام، وكأن شيئاً لم يحدث!. لقد نسوني! كم علي أن أقف هنا ليتذكروني؟ أصبح الوضع مخيفاً، أردت أن انطلق بسرعة إلى داخل البيت، على الدفء والموسيقى، وإذ أدركت حماقة موقفي الذي لم يكن له مخرج، أنحيت باللائمة على نفسي وغضبت وقلت «كم أنا أحمق، ما شأني بفورونوي».

سمعت صرير البوابات، تقدمت العربة وتقرقشت عجلاتها على الثلج، ثمة من اقترب من المدخل، صفق الباب الرئيس ودخلت العربة إلى الفناء وراحت تدور. (بنات عمي) تذكرت أننا كنا ننتظرهن ذلك المساء، أما الآن وقد جرى ما جرى، فإنني لن أعود إلى البيت أبداً، لأنني لو فعلت لنعتوني بالجبان، ولكان ذلك اعترافاً مني بذلك. ورأيت السائس الذي وصل للتو يطرق على نافذة سائسنا، فخرج هذا الأخير، وراحا يتحادثان بصوت مسموع، ثم فتحا الحظائر وأدخلا الخيول.

خطرت لي فكرة وقلت في نفسي «لماذا لا أذهب إليهما وأسألهما أن يعطياني فورونوي، لن يوافقا على ذلك، عندها أعود إلى البيت، وأقول إنهما لم يعطياني إياه، وسوف أقول الحقيقة، وأجد في الوقت نفسه حلاً لمشكلتي».

أنعشتني تلك الفكرة، فأطلقت روسكا من بين ذراعي، وهيأت نفسي للذهاب إليهما، (ولكن علي أن أمر عبر الفناء المعتم)، خطوت خطوة واحدة وتوقفت، إذ وصل حمال، وخفت أن أقع تحت حوافر حصانه في الظلام، وفي ذلك كارثة، لا أعرف شيئاً عنها، فلم يكن في وسعي رؤية شيء في الظلام، يبدو أن الخيول التي أدخلت إلى الحظائر، راحت تصهل، وتدق

الأرض بحوافرها، ثم شرعت تعض بعضها بعضاً، وسيطرت حالة من الفوضى، فما كان من السائس إلا أن صرخ «تب.. أوقفوها، أمسكوها، لا تدعوها تفلت».

لم أعد أذكر ما حدث فيما بعد، فقد وقفت عند المدخل الرئيس، وطفقت أقرع الجرس، خرج الحاجب حالاً وفتح لي الباب، وأدخلني، فقد كان ينتظرني. لمحت خيال أبي عبر الباب الأمامي، ومن الأعلى أطلت المربية، جلست وراء الطاولة دون أن أخلع ملابسي الثقيلة، إذ كانت عودتي إلى البيت مفاجئة حتى بالنسبة إلي، كما إنني لم أقرر بعد، ماذا علي أن أفعل، هل أظل على عنادي وأؤكد أنني لم أدخل إلاّ لأخذ قسط من الدفء، ثم أعود بعدها إلى فورونوي ثانية، أم أعترف بجبني وأستسلم نهائياًً؟

كم شعرتُ بأني غير راض عن نفسي، عن تلك اللحظة التي عشتها، ولم أعد أثق بنفسي وقدرتي على لعب دور البطل الجسور، أضف على ذلك لم يعد ثمة من استمر في تقديم الكوميديا له، لأنه بدا لي كما لو أن الجميع تناسوني. «ومن الأفضل أن أنسى أنا! سأخلع ملابسي الثقيلة، وأنتظر قليلاً ثم أدخل الصالون». وهذا ما فعلته بالضبط، ولم يسألني أحد عن الحصان، لابد أنهم اتفقوا مع بعضهم بعضاً.

السيرك

ذكريات الطفولة المتأخرة والمشاعر التي رافقتها، هي الأوضح والأكثر ثباتاً ورسوخاً في الروح، وهي بالتحديد تنتمي إلى ما يمكن أن ندعوه مجال المتطلبات الفنية ومعايشتها.

ما إن أبعث في الذاكرة أيام الطفولة السابقة حتى أعود شاباً ثانية، وأحس بتلك المشاعر المألوفة. خذ أحد أيام العطل، نستيقظ متأخرين ومن ثم فاليوم كله مليء بالمرح والسرور، وكلاهما ضروري لدعم الطاقة اللازمة لمواجهة أيام الدراسة الطويلة الكئيبة، والأمسيات المملة، ومن نافل القول إن الطبيعة نفسها تتطلب المرح والحبور، وكل ما يعيق ذلك ويحول دونه، يثير

في الروح كل ما هو سيء من المشاعر، ولاشك أن كل ما يساعد على عكس ذلك أي الحبور والمرح، يستحق الثناء.

في الصباح، ونحن نشرب الشاي، يخبرنا الوالدان أن علينا أن نزور العمة (وهذا يبعث الملل)، وما هو أسوأ من ذلك، أن ثمة ضيوفاً سيزوروننا بعد الفطور، هم أولاد وبنات عمنا الذين لانحبهم كثيراً، تتحجر قلوبنا ونضيع، فكم من الوقت انتظرنا مجيء يوم العطلة، وهم ينزعونه منا، ويحولونه إلى مجرد يوم عادي ممل، فكيف لنا أن نصبر حتى يأتي يوم عطلة آخر؟ وهكذا وطالما أن اليوم قد ضاع، فالأمل الوحيد الذي بقي لدينا هو المساء. من يدري فقد يخطر للوالد الذي يتفهم أكثر من غيره مشاعر ومتطلبات الطفولة، أن يأخذنا إلى السيرك أو الباليه، أو في أسوأ الأحوال إلى الأوبرا، أو حتى إلى عرض درامي. والبطاقات كانت عند رئيس الخدم، الذي سألنا عنه ولم نجده، أين ذهب؟ يساراً أم يميناً؟

ونحن لا ندري فيما إذا كانت الأوامر قد صدرت للسائسين بألا يستخدموا الجياد الكبيرة الآن، بل يتركوها حتى المساء؟ فإذا كان الوضع بالفعل هكذا، فإنه علامة طيبة، لأن ذلك يعني ببساطة، أن هناك حاجة إلى العربة الكبيرة لكي تأخذنا إلى المسرح، أما إذا كانت قد استخدمت نهاراً، فإن الآمال كلها تكون قد تبخرت، ولن يكون هناك سيرك أو مسرح، ولكن ها هو رئيس الخدم قادم، وهاهو يدخل مكتب الوالد، يسلمه محفظة.

ماذا هناك، ماذا تراقب؟ ادخل واذهب إلى طاولة المكتب، فور أن يخرج الوالد، لن تجد شيئاً غير أوراق الشغل المملة والعادية.

تكدر القلب! إذا وجدت أوراقاً صفراً أو حمراً، فإنها بطاقات سيرك، وعندها سوف تسمع ضربات القلب بصوت عال، وسوف يمتلئ المكان حولنا بالبهجة والسرور، وعندئذ أيضاً لن يكون العم وأبناؤه وبناته مملين كما حسبناهم، بل ستتغير الصورة تماماً وسنراهم لطفاء، يحلون ضيوفاً على الرحب والسعة. ولقال الوالد أثناء العشاء: «يستحق الأولاد أن نرفه عنهم، فقد أظهروا من حسن الضيافة تجاه عمتهم الشيء الكثير، ما رأيكم أي ترفيه يستحقون؟».

ولعلنا كنا بالوتيرة نفسها قلقين، وجوهنا محمرة، وبقايا الطعام في حلوقنا، نترقب ما سوف يأتي، سوف يضع الوالد يده في جيبه باحثاً عن شيء ما، بهدوء وبطء وتماسك، ولكنه لا يجده، وسوف ينفد صبرنا ونقفز من أماكننا ونلقي بأنفسنا عليه، ونحوطه من الجهات كلها، وتروح المربية تصرخ بنا مؤنبة وصارمة باللغة الفرنسية ما معناه: «أيها الأولاد اسمعوا ما يُقال لكم! لايجوز أن تدعوا العشاء وتقفزوا هنا وهناك»، وفي الوقت نفسه يبحث الوالد في جيبه الآخر، يغوص فيه ويخرج محفظة أخرى وبهدوء يقلب الجيب ولا يجد شيئاً.

(أضعتها) هكذا يصرخ وهو يؤدي دوره بمنتهى التلقائية والطبيعية، يهوي الدم من الخدود إلى أخمص القدمين، ومن ثم يقودوننا إلى أماكننا ويجلسوننا، ولكننا في الوقت نفسه لا نكف عن النظر إلى الوالد وننظر إلى عيون إخوتنا ورفاقنا متسائلين هل كانت تلك مجرد نكتة أم حقيقة، ولكن الوالد يباغتنا ويصرخ (وجدتها) ملوحاً بالبطاقة الحمراء في الهواء، لن يكون في وسع أحد إيقافنا حينها: سنصرخ ونهتف ونقفز من وراء الطاولة وندق بأقدامنا على الأرض ونرقص ونتعلق بعنق والدنا ونقبله برقة.

ومنذ الآن وفي تلك اللحظة بالذات، تبدأ بالظهور اهتماماتنا الجديدة: علينا أن لا نتأخر، لذلك نزدرد الطعام دون أن ننتظر حتى مضغه، ولم نعد نقوى على الانتظار، انتظار العشاء حتى ينتهي، نهرع إلى غرفتنا لنرتدي ملابسنا الاحتفالية. نجلس بعدها ننتظر الوالد قلقين متوترين، عسى أن لا يتأخر، ومن عادته أن يغفو قليلاً بعد تناول الطعام واحتساء القهوة في الغرفة الفارغة، فكيف لنا أن نوقظه؟

كنا نمر بباب الغرفة ونحن نحدث الضجة تلو الأخرى، فتارة نضرب الأرض بأقدامنا، وتارة أخرى نلقي على الأرض بأشياء ثقيلة لكي تحدث أصواتاً مزعجة، ونحن نصرخ ونصيح متظاهرين بأننا لا نعلم بوجوده في الغرفة، ولكن ذلك لا يجدي فتيلاً، فنوم الوالد ثقيل!

ويزداد التوتر والقلق، ونحن لا نكف عن القول (لقد تأخرنا، لقد تأخرنا، ثم نجري إلى الساعة الكبيرة المعلقة على الجدار، ستفوتنا الافتتاحية، هذا مؤكد).

أليست تضحية؟ الساعة الآن السابعة! هكذا هتفنا، وما إن ينهض الوالد ويرتدي ملابسه ومن ثم يحلق ذقنه، ستكون الساعة على أقل تقدير قد بلغت السابعة والثلث، وقد أدركنا أن المسألة لا تتعلق بالعرض الافتتاحي فقط، وإنما بالفقرة الأولى من البرنامج، تلك الفقرة التي يقدم فيها تشينيلزللي الابن عرضه، في الأحوال كلها علينا أن ننقذ الأمسية، لم يعد أمامنا إلا أن نلوذ بالأم، علينا أن نتنفس ونتأوه بصوت مرتفع أمام غرفتها، وهي في مثل هذه اللحظات تبدو أطيب من الوالد، وبالفعل فقد صرخنا، وهكذا أدركت مناورتنا، وذهبت لإيقاظه.

«طالما أنك قررت أن تدلل الأولاد، فدللهم ولا تعذبهم» قالت الأم ثم أضافت بالفرنسية(....) هذا ما أردته يا جورج داندي (عبارة من مسرحية موليير جورج داندي المترجم)، هيا انطلق.

استيقظ الوالد ونهض متثاقلاً وقبّل الأم ثم مضى يجر خطواته، أما نحن فقد انطلقنا كالرصاص إلى الأسفل، طلبنا إعداد العربة، وسألنا السائس ألكسي أن يمضي بنا بسرعة، جلسنا في العربة ذات المقاعد الأربعة، نهز أرجلنا الأمر الذي سهّل الانتظار، وشعرنا كما لو أنها حركة، لم يأتِ الوالد بعد، فما لدينا شعور غير مريح تجاهه، وذهبت اللحظات التي شكرناه فيها واعترفنا له بالجميل سدىً، وأخيراً جاء وجلس في العربة وطقطقت العجلات على الجليد، وسارت بهدوء وهي تهتز كلما صادفت منعرجاً أو عثرة، ولأن صبرنا قد بدأ ينفد، كنا نميل إلى الأمام في حركةٍ القصدُ منها مساعدتها لكي تنطلق بسرعة أكبر، وأخيراً وصلنا.

وجدنا أن الفقرة الأولى ليست هي التي فاتتنا فحسب، إنما الثانية والثالثة، ومن حسن حظنا أن فقرة مورينو - مارياني وإينزرتي - وهي المفضلة لدينا لم تبدأ بعد، ومن حسن الطالع أيضاً أن المقصورة التي جلسنا فيها كانت قريباً من المكان الذي يخرج منه الفنانون. من هنا يمكن لنا رؤية مايجري في الكواليس وما فيها من حياة أولئك الناس غير المفهومين والمدهشين الذين يعيشون دائماً قريبين من الموت، إذ يضحكوننا، يخاطرون بأنفسهم، ألا يقلقون حقاً قبل الخروج إلى الخشبة؟ قد تكون المرة الأخيرة فجأة

أو الخروج الأخير في حياتهم، ولكنهم رغم ذلك يعيشون حياة عادية هادئة، يتحدثون عن أمور تافهة عن النقود والعشاء، إنهم حقاً أبطال.

تعزف الموسيقى لحن البوكا المعروف، إنها الفقرة الخاصة بها (...) تؤديها على الحلبة وعلى الحصان، الفتاة ألفيرا، هذه هي نفسها، الأصحاب يعرفون أنها فقرتي المفضلة، ولذلك تراهم يهتفون بي: من الأفضل أن تأخذ المنظار، أن تنظر من خلاله، تسمع همسات التهنئة من هنا وهناك، وبالفعل فهي اليوم متألقة ولطيفة، وعندما تنتهي فقرتها تُدعي إلفيرا إلى تحية المتفرجين، وتمر بي سريعة على مسافة خطوتين فقط، وهذه المسافة القريبة تدير الرأس، أريد أن أفعل شيئاً ما شيئاً خاصاً.. وها أنذا أركض من مكاني في المقصورة باتجاهها، أقبّل فستانها وأعود بسرعةٍ إلى مكاني، اجلس مسمراً أخشى الحركة، على وشك أن أبكي، يثني أصحابي علي، وأبي يضحك من خلفي: «أهنئك، انتهت الفقرة، يقولها مداعباً، كوستيا كونستانتين» أيها العريس متى يكون العرس؟

آخر فقرات العرض وأكثرها مللاً ما يسمى برقصة الكادريل تؤديها مجموعة فنانين على ظهور الخيل، إنها الفقرة التي سيعقبها أسبوع كامل، يثير الملل والكآبة تتخلله أيام طويلة محزنة، وليس ثمة بارقة أمل بالعودة إلى هنا الأحد القادم، فالأم لا تسمح بالكثير من دلال الأطفال، والسيرك أفضل مكان في العالم، ولكي تطيل المتعة، وتتمكن من الاستمرار في الذكريات السعيدة، فإنك عادة ما تتفق مع صاحبك على موعد سري: «احضر بالتأكيد، حالاً».

«ما الذي سيكون؟».

«تعال تر. من المهم أن تحضر، شيء جد مهم!».

يحضر الصديق في اليوم التالي: نخلو في الغرفة المعتمة، وأكشف له السر الخطير، لقد قررت فور أن أكبر أن أصبح مدير سيرك، ولكي لا أتراجع عن وعدي، علي أن أقسم. ننزع الأيقونة عن الجدار، وأقسم عليها باحتفال، أنّي سأصبح مدير سيرك، بعدها يحين موعد مناقشة برنامج

العروض القادمة لسيركي. ومن ثم نضع قائمة أفضل الفنانين من مهرجين وراكبي خيل، وبهلوانات، وفي انتظار أن يفتح السيرك أبوابه، قررنا أن نقدم عرضاً في البيت على سبيل التدريب، ولهذا الغرض كوّنا فرقة من الأخوة والأخوات والأصحاب، وقررنا أيضاً توزيع الأدوار فيما بيننا، وبين مدرب ومهرج وراكب خيل وموسيقي..

ولما كنت أنا مدير السيرك، فقد اخترت لنفسي أفضل الأدوار، وكان أن تنازل الجميع لي، لأنني محترف، أقسمت أن لا أعود إلى الوراء. وحدد الموعد يوم الأحد القادم، لأنه لا أمل لنا بالذهاب إلى السيرك، أو حتى إلى الباليه، وهكذا وجدنا لأنفسنا ما يشغلنا في ساعات الفراغ، أو في الأمسيات التي لا ندرس فيها.

علينا أولاً أن نطبع التذاكر والنقود، التي سيدفعونها لنا ثمناً لها، بناء شباك التذاكر، أي نغلق الباب إغلاقاً كاملاً، ثم نترك كوة أو نافذة صغيرة فيه، ثم علينا أن نداوم في شباك التذاكر هذا وبالتناوب طوال اليوم. وهذا جد مهم لأن شباك التذاكر الحقيقي يعطي أكثر من أي شيء آخر، وهماً بأن السيرك حقيقيٌّ فعلاً، يجب أن نفكر أيضاً في الملابس، وفي الدوائر (الأطواق) المربوطة بورق دقيق، والتي يمكن من خلالها القفز إلى رقصة الشال والعصي والحبال التي يجب أن تكون بمثابة الحواجز لمدربي الخيول، علينا أيضاً أن نفكر في الموسيقى، هذه هي نقطة الضعف، الأكثر إيلاماً في العرض كله، المسألة تكمن في أن أخي الذي يمكن أن يكون وحده بديلاً للأوركسترا لاحول له وغير منظم، ولم ينظر إلى عملنا نظرة جدية، ولذلك الله وحده يعلم، ماذا يمكن أن يفعل. وقد حدث أنه كان يعزف ويعزف، وفجأة وعلى مرأى من المتفرجين، يجلس على الأرض وسط الصالة، رافعاً ساقيه إلى الأعلى، صارخاً: «لا أريد أن أعزف أكثر من ذلك».

لكن في نهاية المطاف، ومقابل لوح من الشوكولاه، كان يعود إلى العزف، ولكن العرض بهذه الطريقة الغبية يفقد مصداقيته، وهذا مهم بالنسبة إلينا، يجب أن يؤمن الجميع بجدية وواقعية ما نقوم به، وإلا فلا متعة. متفرجونا قلة، وهم الوجوه نفسها من البيت.

لايوجد في العالم مسارح ولا ممثلون - حتى ولو كانوا الأسوأ - ليس بينهم معجبون، إنهم يعتقدون أنه لا أحد غيرهم، يفهم أسرار مواهبهم، لم يصل أحد بعد إلى مثل هذا المستوى! وتأسيساً على ذلك لدينا نحن أيضاً معجبونا الذين يتابعون عروضنا والذين من أجل متعتهم الخاصة بهم (ليس من أجل ما نقدمه نحن) يأتون إلينا.

أحد هؤلاء المحاسب العجوز الذي يعمل عند الوالد، ولهذا فقد احتل لدينا مكاناً محترماً ومرموقاً في السيرك الأمر الذي كان يشعره بالزهو. كان أصدقاؤنا، وعلى مدى اليوم كله، يأخذون التذاكر لدعمنا ، وكان ثمة من يدعي أنه فقد تذكرته، ومن أجل ذلك كان يتقدم بطلب إلى شباك التذاكر، ولم يكن يسمح لأحد بتَّ هذه الطلبات إلا المدير - يعني أنا - الأمر الذي كنت أضطر بسببه إلى ترك عملي الأساس، والحضور إلى شباك التذاكر، وكنت أرفض أو أوافق على منح الأذن بالدخول، وفي حالة منح بديل للتذكرة كان ثمة دفتر آخر تسجل فيه تلك البدائل المجانية، ممهورة بتوقيع مدير السيرك كونستانتسو ألكسييف.

وفي يوم العرض، كنا نبدأ الماكياج، ونتفقد الملابس قبل العرض بساعات عدة، وكنا نثبت المعاطف والصداري التي تتألف منها ملابس المساء بالدبابيس، وكانت ملابس المهرج تصنع عادة من قميص نوم طويل، مشدود بين الركبتين، بطريقة يشبه فيها بنطاله الفضفاض.

ولجأنا أيضاً إلى تكييف قبعة الوالد بحيث تبدو ملائمة للسيد المدير، وأما فيما يتعلق بقبعات المدربين والمهرجين، فكنا نصنعها من الورق، وكنا نبيّض الوجوه بالبودرة والشحم، ونحمّر الشفاه والخدود بالشوندر الأحمر، ونسوّد حواجب وزوايا خدودهم بالفحم.

كان العرض يبدأ في الوقت المحدد بانتظام، ولكن بعد الانتهاء من حل مشكلة الأخ الأكبر، أو ربما بعبارة أدق فضيحته، وإذ ينتهي العرض ويغادر المتفرجون، يبقى في الروح شيء من المرارة، فأمامنا أيام طويلة ومملة، وأمسيات علينا أن نقضيها بالدراسة،وعلى مدى أسبوع، ومرة أخرى هناك أفق مضيء في الأحد القادم، ولكن في هذه المرة تحديداً، يمكن

لنا أن نعوّل على رحلة إلى المسرح أو السيرك، ومرة أخرى يأتي يوم الأحد حاملاً معه القلق والإرهاق والتخمين والترقب، ومرة أخرى الشعور بالسعادة في الغداء، في هذه المرة سيكون المسرح وجهتنا، وهو ليس كالسيرك لأنه أكثر جدية، تقود هذه الحملة الأم بنفسها، نغتسل سلفاً ويلبسوننا القمصان الروسية المصنوعة من الحرير، وننتعل الأحذية الطويلة المصنوعة من الفرو (الشاموا)، وضعت القفازات البيض في أيدينا، وشدت بإحكام مع تهديد بأننا سنعاقب بشدة إذا لم نحافظ عليها بيضاء لدى العودة إلى البيت من المسرح.

وكنا لهذا السبب نمضي المساء وقد فردنا أصابعنا، وأبعدنا راحات أيدينا عن أجسامنا قدر المستطاع حتى لا تتسخ القفازات من العرق المتراكم فيها، ولكننا ننسى فجأة ونخطف لوح شوكولاه أو نأخذ برنامج العرض بأيدينا، فتتلوث القفازات بسبب الحروف السود الكبيرة التي لم يجف حبرها بعد، أو ربما نتيجة الشعور بالقلق نمسك بحاجز (المقصورة) المغطى بالقماش المبلل، فنكون قد لطخنا القفازات ببقع سود رمادية قاتمة ومتسخة.

أما الوالدة فكانت ترتدي فستاناً يليق بالمناسبات والاحتفالات، وكانت تبدو فيه جميلة بشكل غير عادي، وكنت أحب الجلوس قربها وهي تتزين، لأراقب كيف كانت تسرح شعرها، وفي هذه المرة دُعي أبناء الخدم والأطفال المساكين اليتامى، ولم تكن بطبيعة الحال، عربة واحدة لتكفي هذا الحشد، لذلك كنا نذهب على دفعات. إضافة إلى ذلك، كانوا يأخذون مقعداً خاصاً، يوضع حول طاولة كبيرة ممتدة، حيث يتحلق حولها تقريباً ثمانية أطفال، يذكرونك بالعصافير التي تقف على السور متجاورة، وفي الخلف، في المقصورة تجلس المربيات والطباخات والخادمات، في حين كانت الأم تجلس في المقدمة، تعد لنا الشطائر التي نتناولها في الاستراحة، وتصب الشاي الذي يحضرونه للأطفال في زجاجات خاصة.

وفي الوقت نفسه، كان الأصحاب والأصدقاء يأتون إليها لينظروا إلينا بدافع الفضول، وكانت لا تنسى أن تقدمنا إليهم، ولكن لم نكن نرى أحداً وسط

ذلك الفضاء الهائل لمسرحنا الذهبي الجميل، مسرح البولشوي. أما رائحة الغاز الذي كان يضيء مصابيح المسرح، فقد كان له تأثير ساحر فيّ أنا، ولتلك الرائحة علاقة بتصوري عن المسرح والمتعة التي كنت أجدها فيه، لقد كانت تثير فيّ انفعالات قوية.

صالة كبيرة هائلة ومتفرجون يعدون بالآلاف تتوزع أماكنهم في الأسفل والأعلى وعلى الجانبين، وأصوات لغط لا تنقطع قبيل بدء العرض في وأثناء الاستراحة. ناهيك عن أصوات الآلات الموسيقية، والصالة التي تعتم تدريجياً، والأصوات الأولية التي تصدر عن الأوركسترا والستارة التي ترتفع، ثم خشبة المسرح الضخمة التي كان الممثلون يبدون من عليها كالأقزام، والأبواب والنار والبحر الصاخب المصنوع من القماش وقد صُبغ ودُهن. والسفينة الغارقة والينابيع والأسماك والحيتان التي يضطرب بها البحر.

كان يثير فيّ ذلك المنظر أحاسيس مختلفة. كنت أعرق حيناً وأبكي حيناً آخر وتملأ الحمرة وجهي، وأعود ثمّ لا يلبث وجهي أن يصفّر ويشحبُ. وأشعر أن أطرافي تتجمد، عندما أرى راقصة الباليه الجميلة التي خطفها القراصنة، وهي تتوسل إليهم ليطلقوا سراحها. ولكم أحببت القصص الخرافية والأساطير التي كانت تحفل بها عروض الباليه، وكانت رائعة أيضاً تلك التحولات والانهدامات والانفجارات.

تزأر الموسيقى، فيهوي شيء ما أو يهتز، أعتقد أنه يمكن مقارنة ذلك بالسيرك.

إنّ أكثر ما يثير الملل فيّ برأيي في الباليه في ذلك الوقت تعويض الرقصات. فالراقصات يقفن في وضع الاستعداد لبدء فقراتهن، وهذا يأخذ وقتاً أحسبه طويلاً، الأمر يضايقني ويشعرني بالملل. ولا يمكن مقارنة أيّة راقصة بالصبية إلفيرا في السيرك، ولكن كان ثمة استثناءات، ومنها راقصة الباليه الأولى التي كانت على صلة وثيقة بعائلتنا، وكانت زوجة صديق والدي.

وكان إدراكي بأنني أعرف امرأة مشهورة أو شخصية معروفة - تقف على خشبة مسرح البولشوي، وتكون محط أنظار ألفي متفرج - يجعلني أشعر بالزهو والفخر. التي يراها الجميع من بعيد، لكن بوسعي أن أراها أنا عن كثب بل وأتحدث إليها، ولا أحد - على سبيل المثال - يعرف صوتها إلا أنا، ولا أحد أيضاً يعرف شيئاً عن حياتها، وزوجها وأولادها إلا أنا، فهي الآن بالنسبة إلى الجميع (فتاة الجحيم) بطلة العرض ليس إلا، في حين أنها بالنسبة إلي قريبة وأعرفها جيداً، وهذا سبب إعجابي برقصها. كنت أيضاً - في أثناء العرض - أبحث عن وجه آخر أعرفه، وهو المدرس الذي كان يعلمني الرقص، وما كان يثير إعجابي به، معرفته الدقيقة لكلِّ حركة ولكل تفصيلٍ من تفاصيل الرقصة بحيث أنه يذكر كل شيء.

في الاستراحة كنا نجد متعة هائلة، في الركض في أجزاء المسرح ذي الردهات الطويلة الفسيحة والممرات الواسعة، وكان التصميم الجيد للبناء يجعل أصوات وقع أقدامنا، يتردد صداها في السقف.

وكنا في بعض الأيام العادية نقيم حفلات باليه، لكنّنا كنا نرى أنه من غير الممكن إضاعة يوم الأحد من أجل مثل هذه الحفلات لأنه كان مكرساً بالكامل من أجل السيرك.

كانت مربيتنا كولينا مخرجة باليه وموسيقية في الوقت نفسه، وكنا نمثل ونغني بمصاحبة غنائها، وكان عرض الباليه يدعى (ناياد وصياد السمك)، ولم يكن هذا العرض يلقي في نفسي هوى لأنه تضمن مشاهد القتل، إنقاذ حياة إنسان ما والحكم بالإعدام على إنسان ما، والعفو عن إنسان ما.

والطامة الكبرى في ذلك، أنه كان يجري إضافة رقصات تدربنا عليها مع مدرس الرقص، تحشر حشراً دونَ معنى، الأمر الذي كان يذكرني بقاعة الدرس، ولهذا كان يثير فيّ النفور والاشمئزاز.

مسرح العرائس

وهكذا وبعد معاناة ومتاعب شتى قررت أنا وصديقي أن استمرار العمل مع الهواة (هكذا كنا ندعو أخي وإخواتي بل الجميع باستثنائي أنا) مستحيل سواء تعلق الأمر بالباليه أو بالسيرك، إضافة إلى ذلك أننا في عملنا هذا والظروف التي تحيط به يضيع أهم ما في المسرح: الديكور والمؤثرات والانهيارات والبحر والنار والعواصف، وتساءلنا كيف يمكن لنا أن نوفر هذا كله ونحن أمام شراشف وأسرّة وأزهار وأشجار حية تتوضع في الصالون بشكل دائم؟ لذلك قررنا استبدال الممثلين الأحياء بعرائس من الورق المقوى، والبدء بإقامة مسرح عرائس بكل ما يتطلبه من ديكور ومؤثرات وأغراض مسرحية أخرى، وهنا يمكن أن نقيم شباك تذاكر، قلت له باعتباري مديره في المستقبل: «أرجو أن تفهمني، هذه ليست خيانة للسيرك. إنها ضرورة محزنة»، ولكن مسرح العرائس يتطلب نفقات كطاولة كبيرة توضع أمام أبواب واسعة ومن الأعلى والأسفل أي فوق وتحت باب مسرح العرائس، تغطي الثقوب بالشراشف، وهكذا يجلس المتفرجون في إحدى الغرف، وفي الغرفة الثانية التي تتصل بها من خلال باب تكون خشبة المسرح ومن خلفها الكواليس، حيث نعمل نحن الفنانين والمصممين والمشرفين على المؤثرات كلها.

وهكذا مضى العمل ولاسيما أن الأخ الأكبر رسام ممتاز ومبتكر لمختلف أنواع الخدع، أضف إلى ذلك أن مشاركته كانت مهمة، لأن لديه المال الضروري بالنسبة إلينا الذي كنا نحتاجه. أما النجار الذي أعرفه منذ أن ولدت لأنه كان يتردد على بيتنا باستمرار، فقد وافق على أن يقدم حسماً مُرضياً لنا.

قلنا لأنفسنا: «عيد الميلاد على الأبواب، ومن ثم سيأتي الفصح وسوف يعطوننا نقوداً، وسيكون بوسعنا تدبر أمورنا»، وبدأنا العمل، وما إن انتهى

النجار من الطاولة حتى شرعنا بإعداد الديكور، في البداية اضطررنا لرسمه على الورق العادي، لكنه تمزق، لم نتوقف عند هذا بل تابعنا عملنا مدفوعين بأمل أن نصبح أغنياء في المستقبل (ستكون العروض لقاء نقود فضية حقيقية، عشر كوبيكات للتذكرة الواحدة)، وسوف نشتري الورق المقوى، ونلصق عليه الورقة العادية وعليها الرسومات المطلوبة.

لم نطلب نقوداً من أهلنا لاعتقادنا أنهم لن يكونوا راضين عما نقوم به لأنه يلهينا عن دروسنا.

صارت حياتنا مليئة منذ اللحظة التي شعرنا فيها أننا مخرجون ومشرفون ومصممو ديكور في المسرح الجديد الذي بنيناه وفقاً لمخططنا، وهكذا أصبح لدينا ما نفكر فيه في كل دقيقة، وكأن علينا أن نفعل شيئاً ما.

لم يضايقنا سوى الدراسة اللعينة التي كنا نحتال عليها، كنا نخفي في درج الطاولة عملاً مسرحياً ما، صورة إحدى الشخصيات التي كان ينبغي علينا أن نرسمها ونلونها، أو أحد أجزاء الديكور كقطعة خشب مثلاً، أو مخطط عرض جديد، لنقل إننا كنا نحتال على الدراسة والأهل، فثمة ديكور في الدرج وعلى الطاولة الدفاتر والكتب المدرسية، فما إن يخرج المدرس من الغرفة حتى نخرج الديكور ونضعه على الطاولة ونغطيه بالكتاب أو نخبئه داخله، وإذا حدث ودخل المدرس أسرع وأقلب الصفحة ويصبح كل شيء مغطى، وعلى هامش الكتب والدفاتر كنا نرسم التشكيلات الحركية ومخططات الإخراج، ولم يكن يخطر لأحد إن كانت رسوماً ديكورية أو تمرينات هندسية مدرسية.

وهكذا قدمنا عديداً من عروض الأوبرا والباليه، وإذا شئنا الدقة، فإنها كانت فصولاً منها، وكنا نختار لحظات كارثية على سبيل المثال فصل من كورسارا الذي يحتوي على منظر البحر الهادئ نهاراً والعاصف ليلاً، وقد ظهرت سفينة غارقة يسبح من حولها بحارتها محاولين النجاة، وتبدو المنارة من بعيد على الشاطئ لضوئها الساطع، ثم الإنقاذ وطلوع القمر، والصلاة، وشروق الشمس.. أو فصل من «دون جوان» مع ظهور القائد وسقوط «دون جوان» في الجحيم

والنيران تتدلع من فوهته (يجري ذر مسحوق للأطفال) وانهيار البيت الذي يحيل خشبة المسرح إلى جحيم ملتهب، حيث النيران والدخان يلعبان الدور الرئيس.

وقد احترق هذا الديكور أكثر من مرة، وكنا نضطر إلى تبديله، وقدمنا أيضاً باليه (روبرت وبرترام) وهي تدور حول لصين هربا من السجن ليلاً، ثم تسللا عبر نوافذ أهل المدينة، ومن اللافت أن تذاكر هذين العرضين بيعت كلها، جاء الكثيرون إلى عروضنا لتشجيعنا، وجاء آخرون بدافع المتعة الشخصية، وأخص بالذكر هنا المحاسب العجوز المعجب بنا الذي لم يأل جهداً في دعمنا والدعاية لمسرحنا الجديد، فقد اصطحب أقرباءه كلهم، أسرته كلها، ومعارفه، ولهذا لم تعد ثمة مشكلة في شباك التذاكر أو في الكواليس، صار شباك التذاكر يفتح قبيل العرض للبيع المسائي، وفي إحدى المرات تدفق المتفرجون بحيث اضطررنا إلى الانتقال من المبنى الصغير إلى آخر أكبر، ولكننا دفعنا الثمن، فقد كان ذلك على حساب الجانب الفني من العرض، قررنا عندها أن الفن يجب أن يُمارس بعيداً عن الأنانية، وأن يُنزه عن الأهواء الشخصية.

صرنا نشعر بالمرح يوم الأحد حتى دون أن يكون هناك سيرك أو مسرح، وعندما خيّرنا بين مسرح العرائس وهذين الأخيرين، اخترنا الأول. لم يكن الخيار الأول (مسرح العرائس) خيانة، وإنما لأن اهتمامنا به دفعنا إلى ارتياد مسرح العرائس ومشاهدة العروض ومن ثم التعلم منها والحصول على مواد جديدة لمسرحنا، لقد تغير الوضع الآن، وصار للاستراحات بين الدروس معنى حقيقيٌّ، كما وكعادتنا نذهب إلى «كوزنيتسكي موست» لشراء صور فناني السيرك، وكنا نتابع ما يصدر من جديد لتكتمل مجموعتنا، ولكن عندما أصبح لدينا مسرح بات من الضرورة بمكان البحثُ عن المواد التي نحتاجها في عملنا، وشراؤها أثناء فترات الاستراحة، ولم نعد نتكاسل الآن كما في السابق، اشترينا كل ما نحتاجه من صور ولوحات وكتب، اشترينا الصور التي تظهر الملابس والأزياء والمناظر التي تساعدنا على تصميم الديكور ورسم شخصيات العرائس، وكانت هذه بدايات تأسيس مكتبتنا في المستقبل.

الأوبرا الإيطالية

اعتاد الوالدان أن يصحبانا أنا وأخي إلى الأوبرا الإيطالية منذ كنا صغاراً، بيد أننا لم نقدّر ذلك في حينه. بل رجوناهما ألا يحسبا ذهابنا إلى عروض الأوبرا، جزءاً مما يجب أن نتزود به من المسرح. بمعنى آخر أن لا يكون ذلك على حساب ذهابنا إلى السيرك.

في الواقع، كانت الموسيقى مملة بالنسبة إلينا، وإن كنت في الوقت ذاته أشعر بالامتنان لوالديّ، لأنهما، ومنذ نعومة أظفارنا، أجبرونا على سماع الموسيقى، ولا أشك الآن أن ذلك أثّر إيجاباً في سمعي، وفي بناء الذائقة الموسيقية، وفي بصري، وفي قدرتي البصرية، على إدراك كل ما هو جميل، في المسرح. كان لدينا اشتراكات تتيح لنا مشاهدة ما بين ٤٠ - ٥٠عرضاً كلَّ موسم، وكنا نجلس في أماكن مريحة، قريبة من خشبة المسرح، ولا تزال حتى الآن، الانطباعات التي تركتها فيّ عروض الأوبرا، تعيش حية وحادة، أكثر من نظيرتها في السيرك.

أعتقد أن قوة الانطباعات نفسها، كانت أكثر من هائلة، ولكنها لم تكن لتُدرك في حينها. وأنها كانت عفوية وعضوية ولاواعية، ليس على المستوى الروحي فحسب، وإنما على المستوى الجسدي، ولم أقدّر ذلك وأفهمه، إلا فيما بعد، عن طريق الذكريات. كان السيرك ممتعاً ومسلياً في مرحلة الطفولة المبكرة، ولكن فيما بعد، في مرحلة النضج، لم تكن ثمة ذكريات ممتعة، وقد نسيتها تماماً.

أُنفقت أموالاً طائلة، على الأوبرا الإيطالية، وعلى المسارح الفرنسية، والألمانية، في مدينة سانت بطرسبورغ، ودُعي فنانو الدراما من الدرجة الأولى من فرنسا، كما دُعي أفضل مغنيّ الأوبرا من أنحاء العالم كله، وكانت الملصقات

تُطبع بداية الموسم، ويُعلن من خلالها عن أسماء أعضاء الفرقة، وجلّهم من نجوم العالم مثل: أديلينا باتي، لوكا، هيلسون، فولبيني، آرتو، فياردو، تامبرليك، ماريو، ستانيو، ومن ثم مازيني، كوتوني، باديلا، باغادجولا جاميت، زيمبركس، وتيام.

أذكر عديداً من عروض الأوبرا، التي أدّى الأدوار فيها، مغنون عالميون مشهورون، فعلى سبيل المثال في أوبرا روسيني (حلاق أشبيليا)، غنى روزينا كل من باتي أو لوكا، والكونت ألمافيفا غناه نيكوليني، كابول، مازيني، أما فيغارو فقد غناه كاتوني، باديللا، وغنى دون بازيليو جاميت، بارتولو والمغني الشهير باص بوفو الكوميدي بوسي، ولا أدري إن كانت المدن الأوروبية الأخرى قد سمحت لأنفسها بمثل هذا البذخ!

انطباعاتي عن هذه العروض، حفرت في ذاكرتي، ليس سمعياً وبصرياً فحسب، وإنما جسدياً، بمعنى أنني أشعر بها ليس بمشاعري فقط، وإنما بجسدي كله، والواقع عندما أتذكّرها، فإنني أختبر تلك الحالة الجسدية المادية التي استثارتها فيّ بطريقة فوق عادية، (نوتة) أدلينا باتي الفضية، الأنقى، والأرقى، بتقنيتها الساحرة التي كانت تجعلني أمسك أنفاسي، وبتدرج طبقات صوتها الكاملة، التي تنبعث من أعماق صدرها، والتي كانت تتخلل روحي وتشيع فيها الخدر، حتى إنه لم يكن في وسعي إخفاء ابتسامة الرضا وهي تعلو شفتي، وما أزال أيضاً احتفظ في ذاكرتي بصورتها، فقد كانت ضئيلة الحجم، ناعمة، في حين كان وجهها جانبياً، يبدو وكأنه نحت من عاج الفيل.

واحتفظت أيضاً بمثل هذا الانطباع العضوي، الجسدي، القوي، والتلقائي العفوي، عن ملك الصوت (الباريتوني) كاتوني وعن الباص جاميت، وما أزال أشعر بالقلق والتوتر حتى الآن، وكلما تذكرتهما، وأذكر أيضاً تلك الحفلة الخيرية التي أقيمت في منزل أحد أصدقائنا التي أبدع فيها هذان المغنيان اللذان غنّيا (ثنائياً) مقطوعة من أوبرا (الطهري) (the puritan)، فكانت الصالة الصغيرة تغرق في فيض من الأصوات المخملية الناعمة، التي انسكبت في الروح فأسكرتها بأهواء الجنوب الملتهبة، أما جاميت الذي ظهر بدور ميفيستوفليس، فكان ضخم الجثة وسيماً، وكان كاتوني يبدو بوجهه

الواضح الطيب، وبعلامة فارقة على الخد، حيوياً ووسيماً على طريقته، تلك هي انطباعات الشباب عن كاتوني.

في عام ١٩١١، أي بعد مضي حوالي خمس وثلاثين سنة على مجيئه إلى موسكو، كنت في روما أتجول مع صديق لي في أحد الأزقة، وإذا بي أسمع صوتاً عريضاً مجلجلاً عاصفاً من الطابق الأعلى، فتذكرت الصوت على الفور، وأحسست به جسدياً، وهتفت: كاتوني، فقال صديقي: نعم إنه هو، يسكن هنا، ولكن كيف عرفته؟، دهش الصديق عندما قلت له إني أحسست به وهذا ما لا ينسى أبداً.

واحتفظت أيضاً بمثل هذه الذكريات الجسدية عن طاقة وقوة الصوت ذاته (للباريتون) باغادجولو، غرتسياني، وعن السوبرانو الدرامي لآرتو ونيلسون، وفيما بعد، تامانو، ولديّ ذكريات لا تنسى عن ذلك الجرس الجميل العذب الذي أحسه أيضاً جسدياً، والذي تمايزت به أصوات لوكا، فولبيني، مازيني التي عرفتها في مرحلة الشباب.

لكن هناك انطباعات من نوع آخر، وقد احتفظت بها، على الرغم من أنني كنت حينها صغيراً جداً، بحيث أستطيع تقويمها، وهي بمجملها ذات طابع جمالي. أذكر في هذا السياق، طريقة غناء نودين (تينور) صاحب الصوت الخفيض، الذي لا يكاد يسمع، بل صاحب أجمل صوت من الأصوات التقليدية، التي قدّر لي أن أسمعها. كان الرجل عجوزاً وقبيحاً، ولكننا نحن الأطفال، كنا نفضّله على الشباب. وكذلك ما أزال أذكر تكامل التعبير واللفظ (على الرغم من أنني، وأنا الصغير، كنت أجهل الإيطالية) لدى تمايز به بوديلا (الباريتوني) حتى في سيريندادا (دون جوان) موتسارت، أو (حلاق أشبيليا)، ترسّخت تلك الانطباعات فينا بقوة، وتلقيناها ونحن أطفال، ومن ثم أعطيناها ما تستحقه من التقدير، فيما بعد. ولن أنسى أبداً أداء كابول (تينور) وما اتسم به من دقة وكمال وجمال ورقة وإيقاع متزن (اشتهر بأنه صانع الأدوار الرائعة وصاحب التسريحة ذائعة الصيت في ذلك الوقت).

ومن المخجل أن جمهورنا لم يُحسن تقدير ذلك البذخ، وتلك الأبهة، التي كان ينعم بها. كنت ترى قلة الذوق واضحة، من خلال المجيء إلى المسرح

متأخراً، وإحداث ضجة وجلبة أثناء الجلوس، وكان ذلك يحدث، والمغنون العظماء يرسلون أصواتهم الفضية البديعة في فضاء المسرح، ويرغمون المتفرجين على أن يحبسوا أنفاسهم وهم يصغون إلى البيانو، لقد كان مثل هذا السلوك المشين، يذكر بتلك الخادمة المغرورة، التي تعتقد أن السلوك القويم يقتضي التحدث بصوت عال، وبوقاحة وسخرية.

أضف إلى ذلك عادة سيئة أخرى، إذ كان المشتركون في نادي الأوبرا الإيطالية، يأتون إلى المسرح ليلعبوا الورق، في حين كان العرض في أوجه. جاؤوا إلى المسرح ليستمعوا إلى مقطع لمغن مشهور. وعندما كان الفصل الأول يبدأ كانت المقاعد الأولى، تظل فارغة، ولكن وقبيل أن يبدأ مقطع المغني المشهور الذين جاؤوا من أجله، تبدأ الجلبة وصرير المقاعد. وما إن يفرغ المغني من غنائه ويعيد غناءه بناء على إلحاح المتفرجين، حتى تسود الفوضى من جديد، ويعود أعضاء النادي إياهم إلى متابعة لعب الورق!

إنهم بلا ذوق، فارغون، وبلا موهبة.

يا للأسف، لقد رأيت، كيف كانت الفنون الصوتية، تتهاوى على مرأى مني، وكيف فقدت ألقها وسر تموضع الصوت فيها، إضافة إلى سلامة النطق في الغناء.

لقد عرفت موسكو في نهاية القرن الماضي ولعاً يشبه الجنون بالأوبرا الإيطالية، كانت الأوبرا الخاصة التي تعود ملكيتها إلى مامنتوف، تجمع خيرة المغنين الأجانب، الذين قدموا أنفسهم، أناساً موهوبين، وحتى فنانين. بيد أن أولئك الذين يتذكرون العظماء مثل باتي، لوكا، وكوتوني وآخرين، يدركون أن أولئك السابقين غطوا على اللاحقين، ومن ثَم كانت الذكريات عنهم أقوى، ونحن لا ندخل الرائع شليابين في الحساب، فالرجل يتربع على القمة وحده، ولكن كانت هناك استثناءات أخرى أيضاً، مثل تامانو الشهير (تينور) الذي لم يكن ثمة من يعرفه حق المعرفة، إذ لم يروّج له في موسكو من قبل، وكان الناس ينتظرون مجرد مغن جيد فحسب، وإذا به يدخل في ملابس عطيل،

رجل ضخم الجثة، قوي البنيان، يسيطر على الجميع ويستغرقهم بغنائه الهادر، وإذا بالمتفرجين، وقد ذهلوا يرتدون إلى الخلف عفوياً غريزياً ارتداد رجل واحد، كأنه يدافع عن نفسه أمام هجوم مباغت.

ينتهي المقطع الأول ويليه الثاني والثالث والرابع وقوة الغناء في تصاعد مستمر، وحينما ينهي المقطع الرابع بكلمة (مسلمالي) التي تحدث دوياً هائلاً، وتبدو وكأنها حمم تُقذف من بركان، يفقد المتفرجون وعيهم لعدة دقائق، ثم يقفزون من مقاعدهم. وقد شرع الأصدقاء يبحثون عن أصدقائهم وأما من لايعرفون بعضهم، فقد راحوا يتساءلون فيما بينهم: هل سمعتم؟ ما هذا؟ توقفت الأوركسترا وساد ذهول على خشبة المسرح، ولكن لم تمض ثوان حتى استعادوا وعيهم، وهكذا اندفعوا نحو الخشبة مطالبين بالإعادة، وقد غمرتهم الفرحة.

في زيارته التالية إلى موسكو، غنى في مسرح البولشوي، وقد صادف الافتتاح عيد جلوس القيصر على العرش، ولذلك عزف النشيد الوطني قبل البداية، وعندما انتظم الجميع من الكورس والمغنين الآخرين والممثلين، في مقدمة خشبة المسرح (ماعدا تامانو) ليغنوا، ملء صدورهم ويمثلوا fore بقوة، انطلق صوت من الخلف إلى الأمام، وطغى على الأصوات الأخرى كلها من الكورس إلى الأوركسترا بنغمة واحدة ثابتة ثم ثانية.. وثالثة، فصرنا لانسمع شيئاً إلا هذه النغمات وحدها، بل إننا لم نعد نرغب في سماع شيء آخر غيرها، وكان ذلك صوت تامانو الذي اختبأ خلف الكورس.

كان الرجل موسيقياً عادياً، يتعثر في غنائه، يلفق، وكثيراً ما كان يعطي النغمة (نشازاً)، إضافة إلى ذلك كله، كان ممثلاً رديئاً، إلا أنه لم يكن بلا موهبة، ولهذين السببين كان من الممكن أن يفاجئ المتفرجين بأعجوبة ما، «عطيل» كان من تلك الأعاجيب، وكان مثالياً درامياً وموسيقياً، اشتغل على الدور سنوات طويلة، وأنا أشدد هنا على كلمة سنوات وتدرّب على أيدي أساتذة كبار، أمثال فردي نفسه، وسالفيني موسيقياً ومسرحياً. وليعلم الشباب إلى ماذا يمكن أن يفضي العمل الشاق والدؤوب إلى التقنية الكاملة والفن الحقيقي.

لم يكن تامانو عظيماً في ذلك الدور لأن أساتذته كانوا كباراً وعظماء، وإنما لأن الله أعطاه صفات نبيلة كالإخلاص والنشاط والتلقائية، لقد أفلح أولئك المعلمون الكبار، في اكتشاف جوهر موهبته وأعماق روحه، ولو تُرك وحده هكذا، لما استطاع أن يفعل شيئاً. علّموه كيف يؤدي الدور، ولكن ما لم يعلموه إياه هو فهم فن الممثل وامتلاكه.

أسرد الآن ذكرياتي هذه، لأنه يهمني في الأجزاء التالية من الكتاب، أن يعايش القارئ معنى انطباعاتي عن الصوت والموسيقى والإيقاع، ومع مرور الزمن سوف تلعب هذه الأمور دوراً مهماً في حياتي الفنية وعملي، ولم اكتشف ذلك إلا منذ وقت قريب، وعلى خلفية ميولي الفنية. لقد أدركت أهمية الانطباعات العفوية بالنسبة إلي، كانت بمثابة ركائز ومعالم قادتني ووجهتني وجهة دراسة الصوت، وقيمته وموضعه والنطق وأهميته والنبرة الموسيقية، والإيقاعية، وحروف المد، وروح الحروف الساكنة، والمونولوج والمقاطع والجمل، كل ذلك وفقاً للمتطلبات الدرامية. وسوف أتحدث عن هذا كله في الوقت المناسب، ولتُترك الآن ذكرياتي الموسيقية مجرد أثر في ذاكرة القارئ.

وأضيف بأنني أروي ذكرياتي هذه كلها لكي أقول للفنانين الشباب كم من المهم بالنسبة إلينا أن نغرف من الانطباعات الرائعة والقوية. وعلى الفنان أن ينظر إلى كل ما هو جميل في فنه وفي فن الآخرين كما في الحياة.

إنه بحاجة إلى الانطباعات عن العروض الجيدة والفنانين الجيدين والحفلات الموسيقية والمتاحف والرحلات واللوحات الجيدة من الاتجاهات كلها من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين. أتساءل ما الذي يمكن أن يستهوي روح الفنان ويقلقها ويميط اللثام عن سر الإبداع فيها؟

دعابات

يحتاج الفنان، إلى الناس الذين يعيش بينهم، والذين ينهل منهم مادته الإبداعية، ومن حسن حظي أن القدر يسرّ لي مثل هؤلاء على مدى حياتي كلها، بدءاً من الزمن الذي عشت فيه والذي شهد في مجالات الفن والعلم والجماليات نشاطاً وحركة كبيرين. وكما هو معروف أن التجار الشباب الذين ظهروا وللمرة الأولى على حلبة الحياة الروسية، يُضاف إليهم بالطبع الصناعيون ساعدوا إلى حد كبير على إنعاش الفن لأنهم كانوا يهتمون به.

ولنأخذ على سبيل المثال، بافل ميخائيلوفيتش تريتيكوف، مؤسس المتحف الشهير، الذي ضحى بالكثير من أجل مدينة موسكو. فقد كان يعمل من الصباح إلى المساء في معمله، وعندما كان يفرغ من عمله يلتقي الفنانين الشباب، الذين كان يتوسم فيهم الموهبة ويحادثهم ويتبادل الرأي معهم، وبعد عام أو عامين، كانت لوحاتهم تأخذ طريقها إلى المتحف، ثم يغدو هؤلاء معروفين ومن ثم مشهورين، كان الرجل يقوم بعمله بصمت لا ينتظر شكراناً أو عرفاناً بالجميل.

ومن كان يحسب أن ذلك الإنسان الطويل النحيل الخجول ذا الوجه الذي يذكر بوجوه رجال الدين سيكون مديتشي روسيا الشهير؟

لم يكن يعرف الراحة، ففي عطلة الصيف، كان يجول في أوروبا بحثاً عن الرائع والجميل في متاحفها، وقد وضع لنفسه خطة تقضي بأن يمضي سيراً على الأقدام حتى يصل إلى ألمانيا وفرنسا وجزء من إسبانيا، وكان ذلك في أواخر حياته التي نذرها للفن.

وثمة صناعي آخر هو ك. ت. سولداتنكوف الذي كرس حياته كلها لنشر تلك الكتب التي تحظى بإقبال شعبي، وكانت في الوقت نفسه ضرورية بما تنطوي عليه من قيم وأفكار علمية وثقافية مهمة، وقد تحول بيته المبني على الطراز الإغريقي إلى مكتبة، ولم تكن نوافذه تعرف الأضواء الاحتفالية المزركشة، كانت نافذتا مكتبه الوحيدتين المضاءتين إضاءة خافتة حتى منتصف الليل، وعرف عن سباشنيكو ميله أيضاً إلى النشر والكتب، وقد أسس داراً للنشر، أسهمت في نشر الثقافة، أما شوكين فقد جمع لوحات لفنانين فرنسيين عرفوا بميولهم الحداثية، وسمح للزوار بالدخول مجاناً، وكذلك فعل شقيقه بافل الذي أسس متحفاً ضخماً للتراث الروسي التشكيلي.

ألكسي بخروشين اهتم بالمسرح، وأسس على نفقته متحفاً مسرحياً لا نظير له في روسيا، يضم كل ما يتعلق بالمسرح الروسي وجزءاً من المسرح الغربي، وإليك تاجراً غير عادي بل استثنائي مدهش من حيث الموهبة والموسوعية والحيوية والطاقة، إنه سافا إيفانفيتش مامنتوف الذي كان مخرجاً ومغنياً وكاتباً ومؤسس الأوبرا الروسية الخاصة، إضافة إلى اهتماماته بالفن التشكيلي مثل تريتيكوف، واتجاهه إلى مد السكك الحديدية، ولن أفيض في الحديث عنه الآن بل سأفعل ذلك في الوقت المناسب، وكذلك الأمر بالنسبة إلى سافا تيموفيتش ماروزف الذي ارتبط نشاطه بتأسيس مسرح موسكو الفني.

وأريد أن أشير هنا إلى أن الناس الذين يحيطون بي مباشرة ساعدوا أيضاً على تشكيل عالم روحي الفني. صحيح أنهم لم يكونوا يتمايزون بمواهب فريدة، لكنهم بالمقابل عرفوا كيف يعملون ويرتاحون ويمرحون، وبفضل يدي كوزمابروتكوف الخفيفتين، ازدهرت الدعابة وانتعشت في أسرتنا.

بالقرب من قريتنا، كانت قرية أبناء عمنا الذين كانوا يملكون معملاً للنسيج، كانوا متنورين منفتحين على العصر، ومن أوائل الذين أسسوا صناعة النسيج في روسيا، كان منزلهم عامراً بالمرح والصخب. في المساء كان

الحضور يناقشون موضوعات عامة، كالمجالس الزراعية المحلية، والتسيير الذاتي في المدن، وفي الأعياد، وقبل بداية الصيد، كانوا يتدربون على الرمي، وكانت تقام مسابقات بينهم، وما كنت تسمع منذ الثانية عشرة ظهراً وحتى غروب الشمس إلا صوت إطلاق النار.

كان الصيد يبدأ بعد الاحتفال بيوم بيتر (بطرس)، الطرائد أولاً ثم الذئاب والدببة، وفي مثل هذه المواسم، كانت الحركة تدب في حظائر الكلاب، ويظل الوضع على ما هو عليه حتى قدوم الثلوج، وفي ساعات الصبح الأولى، كان نفير الصيد يشق السكون، وينطلق الصيادون على أثره، ثمة من يمشي وهو يقود الكلاب، وثمة من يركب الحصان، وهناك قناصة، وقد ارتدوا ملابسهم الخاصة كاملة وهم يغنون، وخلفهم عربة تحمل المؤونة.

أما نحن الصغار، فكان طبيعياً أن لا نشارك في هذه الأنشطة كلها، ولكننا كنا بالمقابل نستيقظ مبكرين، لنودع الراحلين الذين كنا نغبطهم على وجوههم الممتلئة حيوية ونشاطاً، وكنا عندما يعودون، نهرع إلى مشاهدة الحيوانات التي اصطادوها وهي مقتولة.

ثم يأتي بعد ذلك وقت الاغتسال، إذ يغتسل الصيادون على طريقة الحمّام الشامل، وإذا جاء الليل، بدأ الترفيه: الموسيقى والغناء والرقص واللعب وحل الألغاز، وفي بعض الأحيان كانت الأسر كلها تجتمع وتقيم ما يسمى بأعياد الماء، حيث كانت تُجرى مسابقات في السباحة نهاراً، وفي الليل كانت القوارب المزركشة تشق طريقها في مياه النهر، وفي المقدمة قارب يحمل ثلاثين شخصاً مع اوركسترا آلات النفخ، وفي الليل كان الصغار والكبار على حد سواء يشاركون في الغابة المسحورة (احتفاءً بعيد إيفان كوبال).

كانوا يتقنّعون ويضعون الماكياج، ثم يختفون بين الأشجار منتظرين أولئك الذين يبحثون عن نبات السرخس، فينقض عليهم المداعبون ويباغتونهم

قافزين من بين الأشجار، في حين كان آخرون يسبحون في النهر، أو يقفون في مقدمة القارب، وقد غطوا أنفسهم بقطع كبيرة من القماش، أبيض اللون، الأمر الذي كان يترك انطباعاً قوياً.

لم تقف الدعابات عند هذا الحد، فقد كان بعضها شريراً، ومن ضحايا مثل هذه الدعابات الموسيقي الألماني الشاب المعلم الأول للموسيقى عندنا. كان ساذجاً كفتاة في الرابعة عشرة من العمر، وكان يصدق كل ما يقال له، على سبيل المثال قالوا له: إن فلاحة بدينة وقعت في هواه على الطريقة الأفريقية، وإنها تبحث عنه في كل مكان. ويُحكى عنه أنه في إحدى المرات، دخل غرفته وخلع ملابسه، وذهب لينام والشمعة في يده. في غرفة النوم المجاورة رقدت في السرير سمكة قرش، وعندها قفز الألماني من النافذة كالملسوع ، ومن حسن حظه أنها لم تكن مرتفعة، وعندما رأى الكلب ساقين عاريتين، وقميص نوم أبيض، هجم عليه وراح يعضّه، صرخ بأعلى صوته حتى سمع من في القرية كلها، فأيقظ أهل المنزل كلهم، وأخذوا ينظرون من النوافذ وآثار النوم على وجوههم، ثم صرخت النساء أيضاً وهن لايعرفن ما الذي جرى، ولكن الجماعة التي كانت تداعبه، هرعت إلى مساعدته وأنقذت الألماني المسكين، نصف العاري وفي الوقت نفسه، قفز الشاب الذي تظاهر بأنه سمكة القرش من السرير، تاركاً بعض الملابس النسائية فيه عمداً، ولم يكشف السر، وظلت الخرافة تخيف الشاب الساذج/ الموسيقي المشهور فيما بعد. وكان من الممكن أن يجن، لو لم يتدخل الوالد، ويضع حداً لمثل ذلك اللهو، وكنا نحن ككبار السن لدينا، نحب اللهو والدعابة التي ولّدت المؤثرات المسرحية بما كانت تنطوي عليه من حيل، هكذا وعلى سبيل المثال، زاد عدد المصطافين قرب قرية لوبيمفكا، حيث كانوا يركبون القوارب في النهر الذي كان يمر بالقرب من بيتنا، وكانوا يثيرون الضوضاء وهم يغنون ويقلقوننا فلا نعرف الراحة، ولذلك قررنا أن نخيف الجيران المزعجين، ففكرنا على النحو التالي: أن نشتري زجاجة كبيرة ونضع عليها شعراً مستعاراً ونرسم عليها أنفاً وفماً وعينين وأذنين،

فتكون النتيجة وجهاً أصفر اللون، يشبه الغريق، أو كائناً مائياً خرافياً، ثبتنا الفقاعة إلى حبل طويل، سحبناه عبر مسكتين (من الذي يستخدم لتقوية العضلات) ووضعنا إحدى المسكتين في الماء، وتركنا الأخرى على الشاطئ، فإذا شددنا الحبل انحدرت الفقاعة إلى القاع، ثم نربط الحبل إلى بعض الشجيرات التي نختبئ خلفها، وإذا فككنا الحبل، علتِ الفقاعة سطح الماء، وكأنها كائن خرافي لم يره أحد من قبل، ثم نجلس نراقب أولئك المصطافين وما يتركه ما قمنا به من رد فعل لديهم، بعض القوارب يقع في الماء، وبعضها الآخر يهوي، والنتيجة الخوف وتعدد الروايات التي غالباً ما كان أصحابها يجنحون إلى المبالغة والتهويل.

لقد نجحت خطتنا، وتحول ما فكرنا فيه إلى حقيقة واقعة، ولم يعد ثمة من يجرؤ على إزعاجنا، فالقرش يتربص به، لم نعكس نحن الفتيان طبيعة الحياة الأسرية التي كنا نعيشها فحسب، وإنما كانت لنا أيضاً ردود أفعال لما كان يحدث خارج جدران البيت والقرية.

وهذه الانطباعات انعكست هي الأخرى بدورها على عملية العرض على شكل تجسيد أناس آخرين على خشبة المسرح، أو حين ننشئ حياة أخرى لاتشبه حياتنا الواقعية المنزلية، وعلى سبيل المثال، حين جرت التعبئة الحربية العامة في روسيا، شكّلنا محاربينا من أترابنا الفتيان، شكّلنا فريقين، فريق أخي وفريقي أنا، وقد أشرف على كلا الفريقين، صديق مقرب من أصدقاء والدي الذي أبدى تجاوباً معنا، والتحق بنا فتيان من القرى المجاورة كلها، وكانوا في الحادية عشرة أو العاشرة، وصاروا أصدقاء لنا.

كنا في البداية متساوين كلنا، الكل جنود عاديون، ولم يكن بيننا إلا شخص واحد قائد عليه أن يختار منا، نحن المتدربين، مرشح ضابط، ثم يقلده فيما بعد رتبة الضابط.

بدأت المسابقات، وكلٌ يحاول أن يفهم حكمة العمل العسكري، ويصبح في أسرع وقت ضابطاً، بعض الفتيان الذين كانوا أذكى من غيرهم ظهروا

منافسين جديين لنا، بل استطاعوا - في المجال العسكري - تجاوزونا، ولاحقاً حينما تطورت البرامج، اتضح أن الشهادات ضرورية بالنسبة إلى جنودنا، أوكل إليَّ ولأخي تعليم الرفاق، لذلك وجدوا أنه لابد من ترقيتنا إلى مرشح ضابط لهذا السبب تحديداً. في اليوم الذي رُقينا فيه إلى الرتبة الجديدة، أجريت مناورات وأُنيطت بي وبأخي مسؤولية قيادة الفريقين اللذين أشرنا إليهما.

حدث قبل بدء المناورات، وبينما كنا واقفين في أرتال منتظمة، ننتظر المعركة، أننا سمعنا صوت بوق يذكّر من يسمعه بقرع الطبول الاحتفالي، وإذ بفارس يظهر على جواده وهو يعدو في الميدان، اتضح لنا أنه ضيف جارنا، يرتدي ملابس غريبة، ربما كانت فارسية، وهي عبارة عن رداء طويل يصل إلى الركبتين، وحينما اقترب من القائد، ترجّل ثم انحنى، محيياً على الطريقة الشرقية، وما لبث أن توجه إلينا بالتحية باسم ملكه قائلاً: إن الشاه ورجال بلاطه سيشرفوننا بحضورهم عرضنا، وما لبثنا أن شاهدنا موكباً من بعيد، يرتدي أفراده ملابس الحمَّام البيض الفضفاضة ، وقد وضع كل منهم شالاً على رأسه وأحزمة حمر على أوساطهم، وكان اللافت ظهور أحدهم وقد تدثر بجبة فخمة من منسوجات بخارى (من محفوظات أبناء عمي المتحفية التي عرفت في ذلك الوقت، أنها مصنوعة من الحرير الفاخر الذي كانت المعامل تنتجه) والشاه نفسه كان يرتدي رداءً شرقياً فخماً وعلى رأسه عمامة رائعة، متقلداً سلاحه، ممتطياً صهوة جواد أبيض من جيادنا الروسية التي لاتزال تحتفظ ببهائها على الرغم من ركونها الطويل، وكان ثمة من أتباع الشاه يحملون عرشاً تدلت من أطرافه سجف من المخمل عليها قصب مُذهّب، وفي الممر الذي يقع أمام ساحة كبيرة، حيث جرى التدريب العسكري، ظهر وكما في الأسطورة، العرش، وقد زُيّن بالسجاد الشرقي وأنواع الحلي الأخرى، أما الدرج الذي يؤدي إلى الممر ومن ثم إلى العرش، فقد غُطي هو الآخر بالسجاد، وظهرت الأعلام من مكان ما، وقد ملأت الشرفة بسرعة وزينتها.

لم يشأ الشاه السير على قدميه، إذ شعر أن هذا لا يليق بمقامه السامي، ولذلك، أُنزل من على ظهر الحصان وحُمل إلى الشرفة وأُجلس على العرش، واكتشفنا حالاً أنه ليس سوى ابن عمنا.

بدأ التدريب، وسرنا بخطى احتفالية، صرخ الشاه فينا بعبارات غير مفهومة مهدداً، ومن الطبيعي أن تكون باللغة الفارسية.

وراحت الحاشية لسبب ما تغني، وهي مطأطأة الرؤوس، وتدور حول العرش، شعرنا كبقية الفتيان الآخرين بالقلق من هذا الاحتفال.

بدأت المناورات، وشرحوا لنا تموضع الجيشين المتحاربين، وطبيعة المهمة الإستراتيجية التي علينا أن ننفذها، وتوزعنا كل في مكانه، قمنا بحركات عديدة من هجوم والتفاف وزحف، إلى أن جاءت المعركة الشاملة، فصرنا نتصرف كما لو أننا نخوض قتالاً حقيقياً، مدفوعين بالأجواء الحماسية والاحتفالية، وكانت النتيجة أن أحدنا أصيب إصابة بالغة تحت عينيه، والمفاجأة التي فاقت التوقعات كلها، أن والدتنا رأت اندماجنا في أدوارنا، فاندفعت وهي تلوح بمظلتها وسط المتحاربين، تفرق بينهم، وصرخت فينا بكل ما أوتيت من قوة، فتوقف القتال في لحظة، طردت الجيشين وصبت لعناتها علينا وعلى المسؤولين عنا، بعبارة واحدة لم يسلم من لسانها أحد، اقترب شاه الفرس، وهنا صرخ أحد الفتيان بأعلى صوته: أعلن الحرب على فارس!.

كان ذلك كافياً لأن يتحد المتقاتلون، ويقفوا صفاً واحداً، ويهجموا على الشاه، الذي أصيب بالهلع وجرى أمامنا مذعوراً، ولحقنا به حتى ألقينا القبض عليه وأوسعناه ضرباً، صرخ الشاه هذه المرة، من شدة الألم وليس من قبيل الدعابة، لأن الموقف كان جدياً، ووالدتنا تطاردنا والمظلة في يدها، وهكذا هرب الجيشان اللذان اتحدا للتو.

الدراسة

كانت الدراسة، وفقاً لعادات المجتمع الأبوي في ذلك الوقت، تبدأ في المنزل، ولم يبخل الوالدان علينا بالمال، فقد أقاما في المنزل مدرسة كاملة، وهكذا كان يتعاقب المعلمون الواحد تلو الآخر منذ الصباح الباكر وحتى وقت متأخر من الليل، وفي فترات الاستراحة بين الدروس كنا نأخذ دروساً في المبارزة والرقص والتزلج على الجليد والنزهات وتمارين بدنية أخرى مختلفة.

كانت لدى شقيقاتي مربيات روسيات، وفرنسيات وألمانيات، كنَّ يعلمننا اللغات، وكان لدينا معلم رائع أيضاً هو السيد فينسان سويسري الجنسية، رياضي ومدرب مبارزة فروسية، وقد لعبت هذه الشخصية الفذة دوراً هاماً في حياتي، وهو الذي أقنع والدي بضرورة إرسالنا إلى المدرسة (الغيمنازيا)، ولكن الأم التي كانت تحبنا كثيراً، لم تكن لتتصور مثل هذه الفظاعة.

خطر لها أن الصبية الآخرين أقوى منا وأكثر شراسة، وأنهم سوف يضربوننا، نحن الملائكة الضعفاء، وكان يخيل لها أيضاً أن المعلمين سيجلسوننا في غرفة الحجز، أضف إلى ذلك أنها كانت تخشى علينا من الظروف الصحية في المدرسة، والعدوى التي لا مفر منها، إلا أن التسهيلات التي كانت تقدم للمنتظمين في الدراسة، بعد إقرار قانون الخدمة العسكرية، أجبرت الأم على الموافقة، كنت في الثالثة عشرة، وقد سمح لي بالتقدم إلى امتحان دخول الصف الثالث، في إحدى المدارس في موسكو، ولكي يتلطف الله بي، ويأخذ بيدي في الامتحانات المقبلة رأت المربية أن تضع في عنقي كيساً فيه بعض من طين «آفون» المقدس، في حين أن أمي وشقيقاتي وضعن علي صوراً لقديسين، وبدلاً من أن أدخل الصف الثالث دخلت الصف الأول، وكان ذلك بفضل الحماية والعناية والاهتمام.

في امتحان الترجمة من الروسية إلى إحدى اللغات القديمة، ومن شدة القلق والهلع، رحت أشد الزر الذي على صدري حتى ثقب الكيس وسال الطين المقدس، وعندما عدت إلى البيت، أنا صاحب الجثة الضخمة، تلميذ الصف الأول، أرسلوني إلى الحمام الذي ملأته دموعاً غسلت الطين المقدس.

كان طولي في ذلك الوقت يعادل طولي الآن تقريباً، وكان أترابي قصيري القامة، أعلى من ركبتي قليلاً، وفي مثل هذه الحالة، كان طبيعياً أن ألفت انتباههم، في أثناء الدخول إلى الصف، وما إن يراني الموجه أو المدير حتى تتجه أنظارهما إلي.

وباءت محاولاتي لأبدو أقصر بالفشل، وكل ما حدث هو أنني اعتدت على ثني جسدي كالأحدب.

أرسلوني إلى المدرسة في الوقت الذي جرى التركيز فيه على التعليم الكلاسيكي، وتمت تعبئة الأجانب، من مختلف الجنسيات لتطبيق المنهج الكلاسيكي وترجمته إلى واقع عملي، ذلك المنهج الذي لم ينسجم مع طبيعة الإنسان الروسي.

كان مدير مدرستنا رجلاً غبياً وغريب الأطوار، يضيف الحرف (س) إلى كل كلمة، وعندما كان يتوجه إلينا بخطاب ما كان يقول مبتسماً: «مرحباً (س) أيها الشاب س، اليوم س، لديكم امتحان س..»، وعندما كان يجلس في الإدارة، كان يضع مؤخرة القلم في أذنه، ثم يمسح بفوطة كان يضعها في جيبه خصيصاً لهذا الغرض، ولكن الكثيرين يدعون الله له بالتوفيق لأنه كان إنساناً طيباً، ولم أعرفه شريراً أبداً.

كان المفتش أجنبياً، تصوروا رجلاً طويلاً نحيلاً بقحف جمجمة عار تماماً، له شكل غريب يشير إلى هزال. بشرة شاحبة، تبدو من بعيد وكأنها تذكر بالهيكل العظمي، أنف طويل، وجه جد نحيل، نظارة زرقاء، تغطي العينين، لحية طويلة تكاد تصل إلى البطن، شاربان كبيران يتدليان، يغلقان الفم، أذنان بارزتان، الرأس غائر قليلاً في الكتفين، كرش متهدل، وُضِعت عليه كف منبسطة لا تفارقه أبداً، ساقان نحيلتان، وخطى زاحفة، أما صوته فكأنه ينطلق من الداخل، ليتوقف عند حروف المد، وأما بقية الحروف، فكانت

تخفف وترقق، وكان يعرف كيف يتسلل دون أن يحدث أي ضجة، ومن ثم يطلق دعابته داخل الصف فجأة، وكأنه ينفث الكلمات من نفسه:

قيام س، جلوس س، س.. معنى ذلك، قيام جلوس، ولم نكن نعرف هدف أو مغزى طلبه منا القيام والجلوس عشر مرات، هل هو من قبيل العقوبة أو لمجرد التمرين الجسدي، ولم يكن مفهوماً أيضاً ذلك السلوك الغريب الذي كان يباغتنا به، إذ يطلق عبارات الشتائم غير الواضحة، ويتسلل بعدها خارجاً من الصف كما دخل، وفي فترات أخرى ووسط ذروة حيوية الأطفال وصخبهم، كان يظهر كالشبح في الباب الذي اختبأ وراءه، منتظراً لحظة خروجنا، وهنا كانت تسمع حروف المد أيضاً تتبعها قيام س، جلوس س، وهكذا كان لا يدع أحداً يعتب عليه.

كانوا يأخذوننا إلى المطعم، ويرشدوننا إلى أماكننا، يرغموننا على الوقوف حتى ينتهي الأطفال الآخرون من طعامهم.

والطريف في الأمر أن الموجودين في المطعم، كانوا يرسلون إلينا من طعامهم المعجنات وبعض المقبلات كنوع من الاحتجاج الذي تحول فيما بعد إلى متعة، بالنسبة إلينا، ولكن كراهيتي لتلك الطريقة وللسخرية من الطفل لاتزال راسخة في ذاكرتي حتى هذا اليوم، ولن أنساها أبداً حتى آخر لحظة في حياتي.

ومن المؤسف أيضاً أنهم كانوا يضعون الأطفال في غرفة الحجز لأتفه الأسباب ودون التحقق مما يجري، وفي الغرفة المذكورة كانت الجرذان تسرح وتمرح، وثمة شائعات ترددت بأن وضعها في الغرفة كان مقصوداً لأسباب تربوية بحيث تكون العقوبة فاعلة ومؤثرة.

كان التعليم يتلخص في حفظ قواعد اللغة اللاتينية عن ظهر قلب، وقراءة نص الشاعر وترجمته إلى لغة روسية ركيكة، وإليك مثالاً للترجمة البائسة التي حفظناها، في أحد مقاطع الأوديسا وردت العبارة التالية: نصّب الحصان أذنيه، بمعنى أنه كان يقظاً، ولكن المعلم الأجنبي ترجمها إلى الروسية حرفياً كالتالي: تمايلت أذنا الحصان وتدليتا.

على كل حال أرى لزاماً علي لكي أكون موضوعياً، أن اعترف أن بعضاً من زملائي خرجوا من المدرسة بحصيلة من المعرفة لابأس بها، بل بذكريات معقولة عن الزمن الذي أمضوه فيها، ولكنني لم أُحسن الحفظ عن

غيب، ولم تحتفظ ذاكرتي بما هو غير جدير بالحفظ، بل أقصته مرة إلى الأبد، وكالممثل الذي يحتاج الذاكرة أتحدى هذا التشويه، وأتذكر سنوات المدرسة بكثير من المرارة، وفيما يتعلق بالحصيلة العلمية، فإنني لم أحمل معي شيئاً، وأشعر أن قلبي ينفطر عندما أتذكر تلك الليالي المضنية التي أمضيتها في حفظ القواعد، أو النصوص الإغريقية واللاتينية، كنت أسهر حتى الثانية عشرة كل يوم، وكانت الشمعة تذوي، وأنا أكافح النعاس، وأتعذب لكي أحافظ على انتباهي، وأمامي قائمة طويلة من الكلمات التي لارابط بينها، والتي ينبغي حفظها وفق نظام محدد، والذاكرة لم تعد تتسع لشيء، فقد امتلأت، ومع ذلك لابد من حفظ بعض الصفحات، وإذا أحجمت عن ذلك، فأمامي التوبيخ والصراخ، والدرجات السيئة، وقد تكون العقوبة، والأهم من هذا كله الخوف من المعلم الذي كان يسيء معاملة التلاميذ ويتعامل مع الإنسان بوضاعته المعهودة.

وأخيراً نفد الصبر وشعر الوالد بالندم، وقرر أن يأخذنا، انتقلنا إلى مدرسة أخرى، تقف على طرفي نقيض من هذه التي هربنا منها.

هنا أيضاً جرت أشياء غير محتملة، ولكن من نوع آخر، فعلى سبيل المثال، جرى هذا الحادث قبل التحاقنا بهذه المدرسة. ثمة مفتش وسيم، خاطف قلوب النساء، كان في جولة على غرف التلاميذ، وفجأة طارده أحدهم، وكان من أصول شرقية وفي يده عصا، قذف بها على المفتش بهدف كسر ساقه.

ومن حسن الحظ أن الإصابة كانت طفيفة، أرغى المفتش وأزبد، ووضع التلميذ في غرفة الحجز، بيد أنه تمت تسوية الوضع، لأن امرأة توسطت لصالح التلميذ، وفي مرة أخرى كان الدرس قد بدأ في أحد الصفوف، وفي منتصفه تقريباً سمعت أصوات آلة الهارمونيكا، ثم بعد هنيهة وبشكل منفصل سُمعَ غناء، لم يعر أحد انتباهه في البداية على أساس أن الصوت يأتي من الشارع، ثم اكتشفوا أن الأصوات تأتي من المكان الذي يقع قبل مدخل الصف، حيث احتجز تلميذ سكران لينام.

كان في المدرسة معلمون كثيرون غريبي الأطوار، فأحد هؤلاء كان يدخل الصف كل مرة بطريقة مختلفة عن سابقتها.

مسرح مالي

مسرح مالي من أفضل المدارس المسرحية التي أثّرت في نموي الروحي، فقد علمني النظر إلى الرائع والجميل، وما عسى أن يكون أفضل من هذا، وأكثر فائدة للتربية الجمالية حساً وذوقاً. كنت أعدّ العدة لكل عرض من عروض مسرح مالي، ومن أجل مثل هذا الاستعداد كوّنا حلقة صغيرة من الشباب حيث كنا نقرأ المسرحية التي تدرج في برنامج المسرح (الريبرتوار) وندرس ما كتب عنها من مقالات نقدية ودراسات، وكانت لنا آراؤنا الخاصة بنا حول العمل، ولم نكن نذهب لنشاهد العرض إلا بعد أن ننجز هذا كله، وما إن ينتهي العرض حتى نلتئم ثانية، وندخل نقاشاً جديداً موسعاً بحيث يستمع كل منا إلى انطباع زميله، ثم نعود إلى مشاهدة العرض مرة أخرى، ونتجادل حوله.

وقد كشفت هذه المناقشات عن مدى جهلنا بمسائل الفن والعلم، حاولنا أن نغير الوضع بأن نضيف إلى ما نعرفه معرفة جديدة، وذلك بأن نقيم محاضرات في المنزل وخارجه، وهكذا غدا مسرح مالي ذلك المنهل الذي نهلنا منه، لنصحح عالمنا الداخلي، وبناءنا العقلي لحياتنا، وكنا نضيف إلى عشقنا للمسرح عشقنا لبعض الممثلين والممثلات، ومن حسن طالعي أنني التقيت باقة من الفنانين الرائعين وغير العاديين الموهوبين والعباقرة في مسرح مالي، كانوا لا يزالون قادرين على العطاء، وإذا كنت قد استمتعت بالأوبرا الإيطالية، وكنت مدللاً ومحظوظاً لأنني شاهدت المغنين المشهورين بل المشهورين وحدهم، فإنني الآن استمتع وأتدلل وأتنعم بغنى مواهب مسرح مالي.

ألم تلاحظوا أن الحياة المسرحية تمر بفترات طويلة ومملة من الركود حيث لا يظهر في الأفق كتاب جدد موهوبون أو مخرجون أو ممثلون؟

ولكن الطبيعة، ولسبب غير مفهوم تباغت الجميع، وتلقي بجماعة من الموهوبين، مخرجين وممثلين وكتاباً يصنعون كلهم متضافرين المعجزة، معجزة عصر المسرح.

ويظهر بعد ذلك من يتابع مسيرة العظماء الذين صنعوا العصر، ويتمثل هؤلاء التقاليد ويحملونها إلى الأجيال التالية، بيد أن التقاليد متقلبة ومتغيرة المزاج، إنها تخلق ثانية كطائر ميترلنك الأزرق وتتحول إلى صنعة ولا يبقى منها إلا بذرة واحدة، هي الأهم، تحمل بعثاً جديداً للمسرح الذي يأخذ البذرة الموروثة العظيمة والخالدة، ويضيف إليها ما لديه من جديد، وهذا الجديد بدوره يُحمل إلى الأجيال التالية. وفي الطريق تضيع معظم البذور باستثناء جزء صغير يجد سبيله إلى الكنوز الكونية التي تتولى حراسة مواد الفن الإنساني المستقبلي العظيم، وقد عرف المسرح الروسي، فرقاً استثنائية من هذا القبيل، ففي زمن شيبكين أفرزت الحياة عديداً من فناني المسرح العظماء أمثال كاراتيغين، وماتشالوف، وسوسنيتسكي، وشومسكي، وسامارين، وكانوا في بداية حياتهم أميين، ثم علموا أنفسهم بأنفسهم وتثقفوا ووصلوا إلى مستوى مكّنهم من صداقة غوغول وبيلنسكي وأكساكوف وغيرتسن وتورغنيف وآخرين، وبعد فترة من الزمن أعطت الحياة مجموعة جديدة من المواهب التي كانت تنتمي إليها كل من فيدوتفا ويرمولوفا، وفارلاموف، ودافيدوف، ويوجني وآخرين.

أتذكر فاسيلي جيفوكيتي الذي كان يتجه إلى المتفرجين بمجرد دخوله إلى الخشبة، كان يقف أمام إطار الخشبة ويخاطبهم بعبارات التحية والمودة، فيبادلونه التحية بمثلها، وكان ينزل إليهم، ثم يعود إلى الخشبة ثانية، ويبدأ التمثيل، وعلى الرغم من أن مثل هذا السلوك لم يكن مرحباً به في عرض جِدِّي إلا أن جيفوكيني ما كان ليتنازل عن طريقته هذه باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من حياته الفنية.

كانت السعادة تغمر قلوب المتفرجين كلما التقوا الفنان، وكانوا يقابلونه بالعرفان لمجرد أنه جيفوكيني، وأنه يعيش معهم في الزمن نفسه، ويهديهم لحظات من الفرح الجميل الذي يزين الحياة، ولأنه مرح دائماً ولأنه محبوب من

الجميع، وفي الوقت ذاته، فإنه عرف كيف يكون مأساوياً جدياً حتى في أكثر مقاطع الأدوار الكوميدية، بعبارة أخرى أتقن جعل المضحك جدياً، وكان حينما يتألم ويتأوه ويستغيث بكل ما أوتي من صدق الموهبة، يغدو مضحكاً من جدية علاقته بالضجة التي يخلقها من لا شيء، وجهه وإيماءاته تستعصي على الوصف، كان قبيحاً فاتناً يود المرء لو يغمره بالقبل والحنان، ولا يمكن وصف هدوئه وطيبته على الخشبة، إلا بالتجسيد الحي لكل ما هو إنساني وخالد وهادئ.

أما العبقري الآخر فهو شومسكي الذي أذكره جيداً، وأتساءل مع أيّ من الممثلين العالميين المشهورين يمكن مقارنته؟ أعتقد أنه يمكن مقارنته بكوكلان، بفنيته وقدرته على الرسم الممتع للدور ولمعاته النهائية، وكانت لديه ميزة إضافية وهي إخلاصه دائماً، وكان بوسعه منافسة أي ممثل فرنسي على دور سغناريل، ولم يكن يقف عند حدود الكوميديا، بل كان يتعداها إلى التراجيديا، وهنا يكمن بهاؤه وجاذبيته كفنان، إضافة إلى ارستقراطيته التي لم تفارقه أبداً.

أما سامارين، فقد كان في شبابه رقيقاً وهو يؤدي الأدوار الفرنسية، وفي شيخوخته أجاد أداء دور فاموسوف النبيل، وكان فناناً وسيماً وجذاباً ومع مرور الزمن احتفظ بمسحة من الجمال الذاوي، وإن ظل يملك ذلك الصوت غير العادي والنطق السليم والحركات الرشيقة والحرارة الهائلة.

ميدفيدفا أذكرها هي الآخرى جيداً، ليس كفنانة فحسب، وإنما كإنسانة ممتعة وبسيطة، كانت لفترة خلت معلمتي وقد أثرت فيّ تأثيراً كبيراً، اعتبرت في بداية حياتها ممثلة متوسطة الإمكانيات، بيد أنها في السنوات التالية من عمرها، وقعت على ما يناسب طبيعتها من أدوار واكتشفت في نفسها تلك الألوان الواضحة التي أتاحت لها تقديم شخصيات لا تنسى على خشبة المسرح، وكانت ممثلة متمايزة بتوفيق من الله، لا تقوى على العيش ساعة واحدة دون أن تجسد معرضاً من الأنماط كما تراها هي، وكانت مدفيديفا تتكلم صوراً وشخصيات، وعندما تروي حادثة ما، أو تتحدث عن شخصية ما، فإنها تصور لك الشخصية كأنك تراها بحركاتها وإيماءاتها ونطقها، وقد حدث أنني كنت أزورها في بيتها، فكنت شاهداً على المشهد التالي. كانت ميدفيديفا

مريضة، ولم تستطع المشاركة في مسرحية جديدة كانت تعرض في مسرح مالي، ولما كنت أعرف عدم مشاركتها في المسرحية الجديدة، وأن ممثلة أخرى تؤدي الدور، وهذا كاف لانزعاجها وضيقها، قررت أن أزورها لكي أخفف عنها، كانت شقتها خالية لأن الجميع في المسرح، لم يبق معها إلا عجوز فقيرة جاءت من إحدى القرى لتعيش في كنفها، قرعت الباب، ودخلت، فرأيت ميدفيديفا في وضع أفزعني: شعرها أشعث، مضطربة، قلقة، وإذ أدركت ذلك طمأنتني قائلة: أمثل، لاأزال أمثل، أنا العجوز الحمقاء، آن لي أن أموت وأنا أمثل، ولسوف أمثل وأنا هناك في القبر، فقلت لها وأنا أظهر لها اهتمامي، وماذا تمثلين؟

أمثل دور مجنونة، قد تكون فلاحة أو طباخة، جاءت إلى الطبيب، جلست ووضعت سلة الخضار التي تحملها إلى جانبها، وراحت تتفحص المكان، لوحة على الجدار، مرآة، رأت صورتها فيها، ففرحت، حركت شعرها من تحت غطاء رأسها، ونظرت إلى المرآة، فرأت امرأة تحرك هي الأخرى شعرها بالطريقة نفسها، فابتسمت.

لم يكن تصور ابتسامة بمثل هذه البلاهة كتلك التي جسدتها ميدفيديفا: يناديها الطبيب، فتدخل غرفة أخرى، وفي يدها سلة الخضار إياها، ماذا تشكين؟ سألها الطبيب، أين الألم؟

بلعته!! ماذا بلعت؟ بلعت مسماراً..كبيراً؟

مثل هذا! حاولت أن تعبر عنه بحركة يديها.

قال الطبيب: لو كان كبيراً بمثل هذا الحجم لمتِ حالاً،

ولماذا أموت؟ ها أنذا حية أرزق أمامك، وأين هو؟ في أي مكان من الجسم؟

اخلعي ملابسك، ثم ذهب

هكذا بدأت المرأة تخلع ملابسها، خلعت المعطف وغطاء الرأس والكنزة والفستان والقميص وتوقفت عند الحذاء، لم تستطع انتزاعه من قدميها، كان

كرشها الكبير يضايقها، فلم تصل إلى قدميها. جلست على الأرض وخلعت إحدى فردتي الحذاء ثم خلعت الأخرى، وأصبحت عارية تماماً، وحاولت الوقوف، لكنها لم تقو، وأخيراً وقفت وجلست على الكرسي مكتوفة اليدين.

شعرت بالفعل أن امرأة عارية تجلس أمامي. ولعل أهم ما يمايز ناديجدا ميخائيلوفنا، عفويتها الطفولية تقريباً التي ظهرت بطريقة متوقعة، إن حادثاً من حياتها يجلو طبيعتها وخصوصيتها، كما يبرز أيضاً قدرتها على الملاحظة التي يحتاج إليها الممثل والضرورية بالنسبة إليه، تلك كانت ميدفيديفا.

حصلت ناديجدا ميخائلوفنا على معاش تقاعدي حكومي عندما بلغت سن الشيخوخة، وقد عبرت عن شكرها على هذه المنحة من خلال هيامها كعجوز بألكسندر الثالث، فعندما توفي أصرّت العجوز المريضة على إلقاء نظرة الوداع على جثمانه عندما جيء به إلى موسكو، ولكن أطباءها ارتؤوا أن الانفعال مؤذ لقلبها المريض، ومع ذلك ألحّت على طلبها، وأمام إلحاحها نقلوها إلى المكان الذي تستطيع منه مشاهدة الجثمان، وفي أحد البيوت في شارع مياسنيتسكا كانت النافذة قد نُزعت، وبالتالي أصبح كل شيء ممكناً.

وهكذا، وفي ساعات الصباح الباكر، استعد فريق هائل من الأطباء للحظة الحاسمة، لحظة رؤيتها الجثمان، وشعر الجميع بالقلق والترقب، فقد كان وضعها ينذر بالخطر، وكان من الممكن توقع نهاية محزنة في كل دقيقة، وعندما أطل رأس الجثمان، تعرضت المريضة لهزة عصبية كان الأطباء قد أعدوا لكل شيء عدته، وضعوا الأدوية التي تتناولها على الطاولة قربها، ولكن صوتاً طفولياً بريئاً فرحاً ملأ الغرفة، وفاجأ الجميع: مؤخرة، يا لها من مؤخرة.

فقد رأت لدى الحوذي الجالس على مقعد العربة التي تحمل الجثمان مؤخرة عريضة ومستديرة في ملابس واسعة ومثنية بشدة، كتلك التي يرتديها العسكري، ومؤخرة الحوذي هذه هي التي لفتت انتباهها كممثلة دقيقة الملاحظة تملك إحساس الفنان وفطرته، وقد أتاحت لها هذه السمات، تدفق المشاعر الوطنية وصدقيتها.

فنان مسرح مالي، ألكسندر بافلوفيتش لينسكي، امتلك ليونة مسرحية لا نظير لها، هذه الليونة لا تقارن إلا بتلك التي امتلكها ف. ي. كانشالوف، وقد كنت مولعاً بلينسكي ذي النظرة العميقة المتأملة والعينين السماويتين الواسعتين، وبحركاته المعبرة، ولاسيما عظام يديه وبصوته الذي يميل إلى (التينور) وبنطقه الجميل وإحساسه الدقيق بالعبارة التي ينطقها، أضف إلى ذلك موهبته الشاملة المتعددة: في التصوير، والنحت، والأدب. وقد قلّدته في وقت ما سلباً وإيجاباً.

أما غليكيريا نيكولاييفنا فيدوتوفا، فلدي بضع كلمات فقط أقولها عنها الآن، لأنني سأذكرها في مرات لاحقة كثيرة، لاسيما ما يتعلق بتأثيرها الجمالي/ الفني فيّ شخصياً.

كانت فيدوتوفا قبل كل شيء موهبة عظيمة، لديها مقدرة على إدراك جوهر أي مسرحية وقراءتها قراءة رائعة، والنفاذ إلى عمقها، وبالتالي رسم الأدوار التي كانت تؤديها رسماً صحيحاً وعميقاً، كانت فيدوتوفنا معلمة في تجسيد الشكل الفني وماهرة لامعة في مجال تقنية التمثيل.

إن قائمة أولئك الذين أثروا فيّ من الفنانين العظام طويلة ، وكانوا بالنسبة إلي أمثلة تُحتذى، ولا أستطيع أن أفي الجميع حقوقهم. أود أن أشير هنا إلى كل من سافينا، وسادوفسكي، وستربتيفا، ونيكولينا، وليشكوفسكايا إضافة إلى عديد من الفنانين الأجانب، ولأن المجال لايتسع للجميع، فلا أستطيع التحدث عن أمثال يوجين وآخرين، وهذا الذي بدأ نشاطه الفني معي، إلا أن علي أن أستثني الفنانات اللواتي رحلن عنا منذ فترة قريبة، لكي أفيض في الكلام شارحاً عن إحداهن، تلك التي عنت بالنسبة إلي الشيء الكثير، إنها يرمولوفا ماريا نيكولافنا.

يرمولوفا عصر كامل من عصور المسرح الروسي، ورمز للأنوثة والجمال والبساطة والصدق والتواضع بالنسبة إلى جيلنا نحن، ما تملكه من معطيات يشكل استثناءً بحد ذاته، بل إن حساسيتها المرهفة والعبقرية وقوة الإلهام لديها وحرارته وعصبيتها الفائقة إضافة إلى عمق روحي لا

ينضب، كل هذا جعلها نسيج وحدها، ولكونها فنانة لا تشبه أحداً، فإنها لم تغادر موسكو خلال نصف قرن ولم تبارح المسرح، ولعلها كانت حاضرة بشكل دائم على الخشبة في كل يوم تقريباً، وكانت دائماً تعبر عن نفسها بنفسها، وعلى الرغم من ذلك، كانت يرمولوفا في كل دور تلعبه، تقدم صورة روحية خاصة، شخصية تتبع من الداخل بمكوناتها الثرية، ولم يكن الدور أو الشخصية يشبه سابقه أو سابقتها، كان الدور والشخصية فريدين من نوعهما.

أدوارها تعيش في الذاكرة بصرف النظر عن كون هذه الأدوار مصنوعة من مادة عضوية واحدة ومن ذات روحية واحدة. وخلافاً لها، فإن الفنانين الآخرين من طرازها لا يتركون في الذاكرة إلا مجرد ذكريات عن ذواتهم وليس عن أدوراهم التي يشبه بعضها بعضاً.

أبدعت يرمولوفا في أعمالها المتعددة والمتنوعة أساليب وطرق أداء خاصة يمايزها الاندفاع والحركة المشبوبة التي تصل أحياناً إلى أن ترمي أو تلقي بنفسها من طرف الخشبة إلى الطرف الآخر بأهواء ومشاعر تشبه انفجار البركان، يصل حدوده القصوى بصدقية وإخلاص مذهلين، حيث البكاء والمعاناة الحقيقيان على الخشبة، ولم يكن مظهرها وشكلها الخارجي أقل إدهاشاً وروعة، ثمة وجه جميل وعينان ملهمتان وقوام رشيق وصوت عميق دافئ، وإيقاع متوازن مرن وحتى في أكثر المواقف اندفاعاً وحرارة، كانت تحافظ على جاذبيتها وحضورها المسرحيين اللذين بفضلهما تحولت السلبيات إلى إيجابيات.

حركاتها وكلماتها وأفعالها التي وإن بدت غير ناجحة أو خاطئة، كانت تُدفّأ بحرارة تنطلق من الداخل، فتشيع الطراوة واللهب في تلك الحركات والكلمات والأفعال، وإضافة إلى هذه الإيجابيات كلها، منحتها الطبيعة حساسية نفسية لا نظير لها، ولقد أسعفتها معرفتها العميقة بقلب الأنثى بقدرة على تقديم: dasewig weibli che الأنوثة الخالدة، بانفعالاتها المختلفة من الدموع

التي تلامس شغاف القلب إلى الرعب الفظيع والضحك وكل ما له علاقة بروح الأنثى. وكم اضطرت هذه الفنانة العظيمة، المتفرجين إلى أن يحتفظوا بالمناديل لكي يمسحوا دموعهم، ولكي نحكم على قوة تأثيرها في المتفرجين، ربما علينا أن نقف إلى جانبها على خشبة المسرح، ولقد كان لي أنا شخصياً شرف ذلك ومتعته في مسرح (نيجني غورد)، عندما لعبت دور باراتوف في مسرحية استروفسكي (نساء بلا دوطة)، كان عرضاً لا يُنسى، فقد شعرتُ لدقيقة أنني عبقري، ولم يكن غريباً أن أُصاب بعدوى الموهبة منها، وأنا أقف إلى جانبها على الخشبة.

أستطيع أن أقول - من خلال معرفتي الشخصية بالفنانة - إنها تدهشك بعدم فهمها الصادق لعظمتها، إنها حقيقة، وهي صادقة في ذلك، وبعيداً عن التواضع الكاذب، لا تدرك أنها فنانة عظيمة، وكانت قبل أن يصيبها مرض القلق، خجولة ومتواضعة، كان إذا دعاها أحد لتلعب دوراً جديداً، تقفز في مكانها وتحمرّ خجلاً، وتروح وتجيء في الغرفة، ثم تهرع إلى السيجارة التي تجد فيها ملاذها، وتشرع في التدخين بحركة عصبية، ثم تنطق كلمات متقطعة، بصوتها العميق: «ما لك! الله معك، وهل أستطيع أنا؟ بل ليس لدي استعداد لهذا الدور! ولماذا أحشر نفسي فيما لا يعنيني؟ وهل الممثلات الشابات قليلات؟ ما لك!».

الفنانون العظام كلهم، الذين حاولتُ التطرق إليهم في بضعة أسطر، ساعدوني في حياتي الفنية من خلال فنهم وحياتهم الخاصة، على خلق المثال الأعلى للممثل الذي كنت أرنو إليه في فني، كان لهم تأثير عظيم فيّ وساعدوني على نشأتي الجمالية والأخلاقية.

عملي الأول

في البناء الجانبي الصغير الذي كان يقع في عزبتنا في إحدى ضواحي موسكو، كانت تجربتي الأولى في التمثيل، وأنا في الثالثة من عمري، وقد مُنيت بالفشل وحزنّا كلنا بسبب ذلك.

كان المكان الوحيد الذي كنا نلتقي فيه، دون أن نزعج أحداً، نغني ونرقص ويعلو ضجيجنا.

كيف يمكن أن نعيش دون ذلك البناء الجانبي الصغير!

لم نكن وحدنا الذين شعرنا بالأسى والأسف عليه، وإنما الجيران بكوه أيضاً، وقد استجاب الوالد لطلبنا، وأنشأ بناءً آخر جديداً في المكان نفسه. مزوّداً بصالة كبيرة، تسمح بتقديم عرض مسرحي، إذا دعت الحاجة إلى ذلك.

أعتقد أن الدافع وراء اتخاذ مثل هذا القرار وقتها، كان الرغبة في الاحتفاظ بالأطفال قريباً من البيت، لذلك كانت استجابته سريعة لطلباتنا كلها. وللحقيقة أقول إنه وبفضل تكتيكات الوالدين، كان بيتنا يغير شكله باستمرار تبعاً للأحداث التي كانت تجري داخله، فعلى سبيل المثال، افتتح والدي - وهو فاعل الخير المعروف - مركزاً لعلاج الفلاحين، وقد وقعت أختي الكبرى في غرام أحد أطباء المركز الصحي هذا، وعليه فقد اهتم أهل البيت كله بالطب. امتلأ المركز بالمرضى الذين توافدوا إليه من الأنحاء كلها.

جاء من المدينة الأطباء، وأصدقاء الطفولة والرفاق، وكان بينهم أولئك الذين كانوا يحبون المسرح، ويتفرجون على عروض مسرحنا المنزلي، وقد تحولوا إلى هواة فيما بعد.

ولم يمض وقت طويل حتى أحبت أختي الثانية تاجراً ألمانياً شاباً، وهكذا امتلأ بيتنا بالأجانب، وصار الجميع يتحدثون الألمانية، واهتموا بالفروسية وركوب الخيل، وبالجري والقفز وكل ما هو متاح من الرياضات المختلفة، وقد أصابتنا العدوى، نحن الفتيان، فصرنا نرتدي الملابس الأوروبية، في حين كان البعض الآخر يسرح شعره، ويترك شعر سوالفه ينمو، كل ذلك سعياً وراء (الموضة).

عندما وقع أحد أخوتنا في غرام بنت تاجر روسي بسيط، ارتدى أهل البيت كلهم الملابس الروسية.

وفي مثل هذه الأجواء لم يغادر السمأور - الطاولة وراح الكل يشرب الشاي، ويذهب إلى الكنيسة، ويقيم الطقوس، وتُدعى من أجل ذلك، أفضل الأجواق الكنسية، وبعد حين أحبت الأخت الثالثة درّاجاً، فارتدينا جميعاً الجوارب الصوفية، والسراويل القصيرة، واشترينا الدراجات وركبنا ذوات العجلات الثلاث، ثم ذوات العجلتين، وأخيراً أحبت الأخت الرابعة مطرب أوبرا، فصرنا نغني جميعاً. التقى في بيتنا - في القرية بخاصة - عديد من المطربين الروس المشهورين (سوبينوف ألينين..) كان الغناء في كل مكان في الغرفة في الغابة، وكنت تسمع الرومانس نهاراً والسيرينادا ليلاً. كانوا يغنون في القوارب وبرك السباحة، وكانوا كل يوم وقبيل الغداء في الخامسة يقصدون هذه الأمكنة.

من يدري، فقد تكون هذه التحولات والتغيرات التي طرأت على البيت سواء على صعيد الملابس أو الأجواء والتي أتت على جميع أفراد الأسرة، قد أثّرت فيّ أنا كممثل راح يتعلم التقمص من خلال أدوار ذات ملامح عامة.

الفترة التي أتحدث عنها، تعود إلى زمن التعلق بعروض الهواة، ولهذا السبب تحديداً جاء تشييد البناء الجانبي الجديد في وقته.

انتهى العمل في البناء الجانبي الصغير، وبدا وكأنه مسرح حقيقي صغير، واحتوى على كل ما يحتاجه المسرح من لوازم، ولم يبق إلا تقديم عرض مسرحي ما، ولكن أين نجد الطاقم الفني كالمخرج وما شابه.

اضطررنا إلى انتقاء الممثلين من أفراد الأسرة والأقارب والأصحاب، بعض هؤلاء مشدودون إلى العرض لأنهم تجرعوا السم المسرحي مرة وإلى الأبد، وعلى سبيل المثال، فأخي وأختي اللذان دخلا معي مجال المسرح، ما يزالان حتى اليوم، وهما على عتبات الشيخوخة يلتقيان معي في المجال نفسه، والبيت الذي اعتاد تغيير وجهه، استقر على خط الهواة، حتى أبي وأمي كانا من الممثلين الهواة، والمشرف على البروفات - هو طالب - يحسب نفسه اختصاصياً في قضايا العروض (كل ما كان لديه مجرد حلقة أو جماعة صغيرة) أخذ على عاتقه مهمة المخرج.

وهكذا بدأت عادة كل الهواة من حيث اختيار النص وقراءته، وكانت المشكلة، تتلخص في إعطاء كل واحد الدور الذي يرغب فيه، ويلائم ذوقه، ولا يقل أهمية عن غيره حتى لا (يزعل) أحد.

لذلك قررنا أن يكون العرض مكوناً من عديد مسرحيات الفصل الواحد، وهكذا ووفقاً لهذه الطريقة وجدنا عملاً لكل واحد.

أي دور اخترته لنفسي إذن؟ ومن كان مثالي الأعلى حينها؟

كان إلى حد ما بدائياً، وكنت معجباً بأحد الفنانين، وأرغب في أن أكون شبيهاً به، إنه نيكولاي إيغناتييفش موزيلا، الممثل الكوميدي البسيط، ولقد حلمت في أن يكون لي صوت كصوته وحركات كحركاته، اعتبرت يومها أن ما يمايزه كممثل هو ما يجعل من الفنان رائعاً وعظيماً، وكان جل همي أن أعمل على تقليد أساليب أو طرق أدائه الخارجية، وبالتالي تطوير الخشونة في صوتي بحيث أبدو نسخة منه، وكان طبيعياً أيضاً أن أختار إحدى المسرحيات التي قدمها هو. ولم أستطع في هذه المسرحية التي كانت تدعى (فنجان شاي) الإفلات منه، وهي عبارة عن فودفيل من فصل واحد، اطلعت على كل تفاصيلها، الأمكنة، والتشكيل الحركي، والإيماءة، والإشارة، وكل ما يخص فناني المحبوب. ولم يكن في وسع المخرج أن يقول لي شيئاً، لأن الدور كان قد أعد وقدم من قبل، ولم يبق لي إلا أن أعيد وأكرر وبشكل أعمى، أنسخ الأصل، وبالفعل، فقد شعرت أنني حر، وواثق من نفسي وأنا أقف على الخشبة.

بيد أن الوضع لم يستمر طويلاً، ففي الدور الثاني، دور عجوز في فودفيل يحمل عنوان (عالم الرياضيات، أو ظهور مذنب في مدينة أقليمية)، لم يكن أمامي من أقلده أو أحذو حذوه، وربما لهذا السبب، شعرت أن الدور فارغ، فضفاض لاشيء يملؤه، وكل ما كنت أحتاجه حينها مثال جاهز أرنو إليه، وأطمح إلى الوصول إليه، وهكذا اضطررت إلى الاعتماد على نفسي، وتخمين طريقة أداء ذلك الممثل الذي أعرف كل شيء عن أسلوبه، وأعرف كيف أقلده خمنت شيئاً ما، وصار وضعي على خشبة المسرح مريحاً.

بيد أنني شعرت بالحرج في مقاطع أخرى، لأنني لم أعثر على أساليب أو طرق أداء أعرفها، أو كنت فجأة أتذكر أساليب أداء ممثل آخر أعرفه، فأعود إلى الحيوية. في المقطع الثالث، وقعت على أسلوب ممثل من أولئك الذين أعرفهم، ونسخته وهكذا دواليك.

وهكذا وجدتني، وفي الدور الواحد أقدم عشر شخصيات بدلاً من شخصية واحدة، كنت أرى في الشخص الواحد عشرات الأشخاص، وكان كل مقطع منسوخ ومستقل بحد ذاته، يشبه شيئاً ما، في حين أن المقاطع إذا جمعت لا تشبه أي شيء! لقد تحول الدور إلى ما يشبه بطانية خيطت من خرق، ولذلك شعرت وأنا على خشبة المسرح أنني في وضع سيء جداً لا أحسد عليه.

لم يكن ثمة ما هو مشترك بين الدور الثاني والأول. في عالم الرياضيات شعرت بالألم والعذاب، ألم الإبداع الذي لم أره من قبل، كنت أقول لنفسي أثناء بروفات فنجان شاي: (يا إلهي أية سعادة تلك التي يمنحك إياها الفن والإبداع).

أما في عالم الرياضيات، فقد اعترفت لنفسي وبهدوء قائلاً: (يا إلهي أية مشقة تلك أن تكون ممثلاً).

وهكذا بدا الفن لي سهلاً حيناً وصعباً حيناً آخر، فاتناً خلاباً حيناً، ولا يطاق حيناً آخر، تحس معه بالسعادة حيناً والألم حيناً آخر، ولم أخطئ حينها.

وليس ثمة سعادة أكثر من أن تكون في بيتك على خشبة المسرح، وليس ثمة ما هو أسوأ من أن تحل ضيفاً عليها، ليس هناك ما هو أكثر إيلاماً

من الالتزام بتجسيد شيء ما - مهما حدث - غامض غريب يجري خارجك، هذه التناقضات في الوقت الحاضر قد تسعدني أو تحزنني.

تجربتي المسرحية الأولى، كانت في عام ١٨٧٧، يوم عيد قديس أمي تحقق في ذلك اليوم ما كان يبدو لي بعيد المنال ومستحيلاً، ولسوف أقف خلال ساعات على مقدمة الخشبة المضاءة وحيداً مرتفعاً على مرأى من الجميع.

سيأتي الناس من موسكو ومن الضواحي من أجلي أنا، أستطيع أن أفعل بهم ما يحلو لي، إذا أردتهم أن يجلسوا، جلسوا، يصغون إلي وينظرون، وإذا أردتهم أن يضحكوا، ضحكوا، فلأسرع وأدخل إلى خشبة المسرح لكي أجرب هذا الشعور الذي أدعوه أنا (العمومية) أي متعة الظهور أمام الناس علانية.

لقد ظللت وليوم كامل في حالة لم أعهدها من قبل، أودت بي إلى ارتعاش عصبي، أحسست لدقائق أنني على وشك أن أغيب عن الوعي من شدة فرحي، وكل ما كان يذكرني بالعرض يزيد من ضربات قلبي الذي كان يضايقني عند الكلام.

كدت أطير من العربة في دقيقة من تلك الدقائق، كان ذلك أثناء عودتنا أخي وأنا من موسكو من المدرسة إلى العزبة، كنت أضع على ركبتي رزمة من الورق المقوى من القياس الكبير، وكنت أمسك بها، وكأنني أعانق امرأة بدينة، وكانت تلك الرزمة تحتوي على الشعر المستعار وأدوات الماكياج التي ملأت رائحتها الخاصة، الورق المقوى كله حتى وصل أنفي، شعرت أنني سكرت حتى الثمالة من رائحة المسرح تلك، من التمثيل، وكدت أسقط من العربة.

عندما عدت إلى البيت، ورأيت المائدة المعدة للضيوف التي تحفل بكل ما هو لذيذ، وجدت نفسي مرغماً - بعد الدوار وضربات القلب - على الجلوس كي لا أقع على الأرض، وقدموا لنا على عجل شيئاً نأكله، وجلسنا إلى طاولة مصادفة عليها أطباق كثيرة، كم أحب تناول الطعام في اللحظات التي تسبق الأعياد أو المناسبات! في تلك الدقائق تشعر حقيقة أن أحداثاً هامة وكبيرة تتحرك، أحداث سعيدة.

في المسرح كان اللغط والضجيج يملآن المكان، فقد كانت أخواتي وصديقاتهن يضعن الملابس في الأمكنة المخصصة لها، وكان المشرفون على الماكياج يعدون اللحى والأصباغ والشعر المستعار (الباروكة)، وكان شاب حديث السن يدعى ياشا ينتقل من حجرة إلى أخرى، هذا الشاب الذي لن أفارقه بعد لقائنا هذا طوال حياتي. كان ياكوف إيفانوفيتش غريمسدفسكي، هو الشاب ياشا، وقد ارتبط اسمه بفن الماكياج في المسرح الروسي، ولا يمكن أن يُنسى الدور الذي لعبه في تطويره، بل في الوصول به إلى القمة، حتى إنه أدهش بعمله الأوروبيين والأمريكان.

جلس الممثلون إلى مرآة ياشا، منهم أبي وأخوتي ومدربي وآخرون، وإذ ابتعدوا عنه تحولوا إلى أشخاص آخرين، فمنهم من أصبح أكبر سناً، ومنهم من غدا أصغر سناً، ومنهم من صار أصلع.. ومنهم من لم يعد يعرفه أحد.

- أيمكن أن يكون هذا أنت؟

- ها ها لم تتعرف علي.

- عجيب، انظر كيف يبدو فلان.

هكذا كان الممثلون يتبادلون عبارات التعجب والمرح.

عادة ما تشهد عروض مسرح الهواة نوعاً من الضجيج والصراخ والفوضى أحياناً، وذلك إثر تدافع المتفرجين للقاء الممثلين عن قرب، فثمة من فقد ربطة عنقه، وثمة من فقد أزرار قميصه، وآخر يبحث عن صدّارته، وكان الفضوليون يملؤون المكان (القاعة صغيرة)، ويضايقون الممثلين، وينفثون دخان سجائرهم، ويحدثون الضجة، ولم تكن هناك وسيلة لطردهم من القاعة، ومن بعيد كان يسمع مارش عسكري، والضيوف يمشون في ممرات الحديقة وفي أيديهم المشاعل لكي يدخلوا المسرح باحتفالية.

أصوات الموسيقى بدأت تقترب شيئاً فشيئاً حتى طغت على أصواتنا ولم يعد أحدنا يسمع الآخر، وأصبح الحديث مستحيلاً، ثم بدأت أصوات (المارش) تبتعد، وأخيراً هدأت، وعادت أصوات الحضور تعلو من جديد لتحل محلها،

أضف إلى ذلك وقع الأقدام وما تحدثه حركة الكراسي من ضجيج. في الكواليس أصبح الممثلون أهدأ، وراحوا يتجاذبون أطراف الحديث بهدوء، وعلى الوجوه بدأت تظهر الابتسامة المذنبة والقلقة، أما أنا فقد شعرت أنني فرح وسعيد وأغلي من الداخل إلى درجة أنني لم أستطع الجلوس أو القيام، كنت أتحرك هنا وهناك وأزعج الجميع، قلبي يدق. ترتفع الستارة ويبدأ العرض..

وأخيراً وقفت على خشبة المسرح، وشعرت أنني في وضع مريح، بل رائع.

ثمة شيء دفعني من الداخل، أثار الدفء وبعث الحرارة فيّ، ألهمني، شعرت أنني أطير إلى الأمام، وعلى مدى العرض كله.

لم أبدع الدور أو النص، وهل يستحق هذا الفودفيل الفارغ الحديث عنه.. لقد أبدعت فني، فعلي الفني.

كل ما فعلت، أنني أهديت أولئك السادة الذين يتفرجون علي، عبقريتي، وأعلنت نفسي فناناً عظيماً، أعرض لأنال إعجاب الجمهور، أقلقني الغضب الجنوني الذي يعصف بإيقاعي الداخلي (الذي تبخرت بسببه أنفاسي)، الكلمات والإيماءات، طارت بسبب تلك السرعة غير المفهومة، كان ضيق التنفس يضايقني أثناء الكلام، وتلك العصبية الزائدة وعدم القدرة على التماسك، اعتبرتها أنا إلهاماً حقيقياً، وكنت وأنا أمثّل واثقاً من أنني أخضع المتفرجين لسلطتي الحقيقية.

انتهى العرض، وانتظرت الثناء والمديح والانشراح، بيد أن الجميع صمتوا وتحاشوني، اضطررت إلى الاقتراب من المخرج، وأهنت نفسي وأنا أستجدي الإطراء، قال لي المخرج: (لا بأس، على كل حال..لطيف).

قلت: «ولكن ماذا تعني على كل حال هذه؟»، بدأت، منذ تلك اللحظة، أدرك ماذا يعني الشك الفني.

أذكر الآن أن المخرج قال لي بعد (عالم الرياضيات)، التي شعرت فيها أنني لست على ما يرام (هذا أفضل بكثير). قالها وهو يحاول رفع معنوياتي وإدخال السرور إلى قلبي.

ما هذا؟ كيف لا يمدحونك عندما تشعر أنك في وضع جيد على خشبة المسرح، بينما عندما ينتابك إحساس سيء يمدحونك! ما الحكاية؟ أي عدم تناسب بين المشاعر الخاصة على خشبة المسرح والانطباعات التي تسود في الصالة؟

أدركت في تلك الأمسية شيئاً آخر، وهو أن فهم الأخطاء الفنية ليس بالسهولة التي نتصورها، واتضح لي فيما بعد أن هذا بحد ذاته علم متكامل.

كيف يمكن استيعاب، وفهم تأثير تمثيلك وأنت على الخشبة من قبل أولئك الذين يجلسون في الجهة الأخرى المواجهة لإطار المسرح (الصالة)، كم من الحيلة والمراوغة والتزلف كنت أحتاج لكي أفهم أنني أولاً وقبل كل شيء وبصرف النظر عن (الإلهام)، كنت أنطق الكلمات بهدوء إلى درجة أن المتفرجين كلهم أرادوا أن يقولوا لي (ارفع صوتك)، ثانياً كنت أثرثر إلى درجة أن الجميع أرادوا أن يقولوا لي: (ابطئ)، اتضح لي أن يدي كانتا تلوحان في الهواء بسرعة في حين أن قدميّ ألقيتا بي من إحدى زوايا الخشبة إلى الزاوية الأخرى، فلم يفهم أحد ما الذي يجري خلف الإطار.

وفي تلك الأمسية عرفت أيضاً، ماذا تعني وخزات الأنانية الصغيرة في التمثيل التي تولد منها النميمة والحسد والشر.

أثارت تجربتي الأولى سوء فهم بدلاً من الفرح، سوء الفهم الذي سعيت جاهداً لتبديده.

الفرصة الأولى التي أتيحت لي - في أحد العروض المنزلية حيث اضطررت لأن أمثّل - وضعت نصب عيني هدفاً هو التحدث بصوت عال، وتجنب تلويح الأيدي، ولكن ما الذي حدث؟

أخذوا علي كثرة الصراخ، وتشنج عضلات وجهي عوضاً عن فردها واسترخائها، وأخذوا علي أيضاً مبالغتي وعدم دقتي وعدم الأخذ بمعيار

صحيح في الأداء، وإذا أهمل الممثل هذا المعيار ولم يأخذ به، صار كل ما يصدر عنه لغواً.

الالتزام بالمعيار في الأداء فهمته نظرياً، ولكن عند التطبيق بدا لي شيئاً آخر لا صلة لي به.

كانت العروض نادرة، وفي الأوقات التي تفصل بين عرض وآخر، كنا نغرق في عطالة فنية، فمن جهة كنا نجعل الجوع إلى التمثيل أهون والانقطاع عنه أسهل، ومن جهة أخرى كنا نطور وننمي فينا روح النكتة والدعابة التي أصبنا بعدواها ونحن يافعون، وهكذا ابتكرنا التالي: في إحدى المرات مساءً تنكرنا في ملابس متسولين شحاذين، ووضعنا ما نحتاجه من ماكياج وقصدنا المحطة، أخفنا الجميع، وأثرنا الفزع في قلوبهم سواء أولئك الذين نعرفهم أو الغرباء الذين نجهلهم، وكان الناس يتصدّقون علينا ببضعة قروش، والكلاب والحراس يطاردوننا، وكلما كانوا يسيئون معاملتنا، كنا نرضى عن أنفسنا كممثلين، يضطر الإنسان في الحياة لأن يكون أصدق وأكثر واقعية من التمثيل على خشبة المسرح، وإلا تحدث فضيحة، وطالما أننا طاردنا وطاردونا، فهذا يعني أننا مثلنا جيداً، هنا تحديداً ثمّنتُ (الأخذ بالمعيار أو المقياس).

النجاح الأكبر هو ذلك الذي كنا نحققه في أدوار الغجر، وقد أفادتنا الملاحظة الميدانية لحياة هؤلاء كثيراً، فقد كان بعض الغجر يقيمون مخيماً قرب منزلنا، وكنا نرى إلى الغجريات مع أطفالهن والغجريين، وهم يتجولون في الطرق المؤدية إلى المنازل الصيفية، وفي إحدى الأمسيات كنا ننتظر إحدى بنات عمنا التي كانت ستصل بالقطار.. وكانت قريبتنا هذه تحب جارنا، وكانت تريد أن تقرأ فالها، لتعرف أي مصير ينتظرها، وهكذا قررنا أن نمازحها، وقد عرفنا كيف نستثمر وجود مربية حديثة العهد العائلة والمنزل وعدم معرفة ابنة العم لها، وقد عرف عن هذه المربية معرفتها الدقيقة ومهارتها في قراءة الحظ.

تنكرنا أنا وهي وابن إحدى الخادمات في ملابس الغجريات وقصدنا القطار في الموعد الذي تصل فيه ابنة عمنا، وفي الطريق طلبت منها أن تقرأ حظ ابنة العم.

وعندما ركبتْ إحدى العربات متوجهة إلى المنزل، رحنا نجري خلفها، ونحن نصرخ بعبارات غير مفهومة على طريقة الغجر، وإذ شعرت بالخوف منا، سألت الحوذي أن يحث جياده على السرعة، وكان علينا أن نقف عند البوابة وفقاً للاتفاق الذي عقدناه مع أخينا، جاءت الفتاة المسكينة المذعورة إلى سور الحديقة، وبدأت بقراءة الحظ، وكان التأثير أكبر مما توقعنا، وشعرت حينها بالفخر ثانية لأن قاعدة المعيار لم تُخرق.

وها أنذا أسوق أمثلة توضيحية من بعض العروض، لأبين الخط المتعرج الذي يسير وفقاً له عمل الهاوي بعيداً عن إشراف المدرب المختص، وأريد أن أشير أولاً إلى أنني لن ألتزم التسلسل التاريخي لأنه لا يهمني. المهم بالنسبة إلي المراحل أو المحطات المهمة التي يمر بها الممثل في مساره أو قامته الإبداعية، المهم تعرج هذا المسار، الانحراف عن التعرج، ومن ثم العودة إليه.

التمثيل في الحياة

لم ينجز العرض، لأنه لم تتوافر لنا إمكانية تأليف فرقة. لذلك قررنا شقيقتاي وصديقي وأنا، التدرّب على نص ما، بهدف الممارسة العملية من أجلنا نحن، وقع اختيارنا على نصين فرنسيين مترجمين من الفودفيل. الأول (الوتر الضعيف) والثاني (سر امرأة).

لقد ساعدنا إطلاعنا على التجارب المسرحية الأوروبية على الارتقاء بالذائقة، وصرنا أكثر حزماً، فيما يتعلق بتطلعاتنا الفنية.

كانت الخطط الإخراجية والتمثيلية، أكبر وأوسع من إمكانياتنا ووسائلنا، ماذا بوسعنا أن نفعل، دون وجود تقنيات فنية حقيقية، دون معرفة حقيقية، وحتى دون توافر مواد للديكور والملابس؟ فلولا ملابس الأسرة القديمة، ملابس الوالدين والشقيقات والأصحاب، والإكسسوارات التي لم يكونوا بحاجة إليها، لما توافر لدينا شيء.

شئنا أم أبينا، فقد اضطررنا لتبديل الملابس الفاخرة والحلول الإخراجية المبتكرة. كنا نحتاج إلى مخرج، ولكن الرغبة الجامحة في العمل، اضطرتني، لأن أكون أنا ذلك المخرج، لنقل إن الحياة نفسها أرغمتنا على التعلم، وهيأت لنا المدرسة العملية.

وإليكم مثالاً: كيف يمكن أن نصنع من مسرحية فودفيل بسيطة، عرضاً جميلاً على الطريقة الفرنسية؟

موضوع المسرحية بسيط، يقع طالبان في حب فتاتين تعملان في محل، يبحث هذان الطالبان عن الوتر الضعيف في الفتاتين، بغية العزف عليه، وبالتالي استمالة قلبيهما، ولكن أين يكمن الوتر الضعيف لدى المرأة؟ ذكر

الكناري يوسع أنثاه ضرباً حتى إذا فرغ من ضربها، أقبلت عليه لتقبّله. أليس هذا هو الوتر الضعيف؟

يجب أن تضرب النساء، إذن يضرب الطالبان الفتاتين العاملتين، فتردا لهما الصاع صاعين. أليس كل شيء واضحاً وبسيطاً وساذجاً! وإليكم موضوعاً آخر بسيطاً.

يغازل فنان وطالب - ألعب دوره أنا - فتاتين.

يريد الفنان الزواج، ويسعى الطالب إلى مساعدته، بيد أنهما يطلعان على سر رهيب، العروس تسكر، وقد وجدا عندها زجاجة روم، يا للأسى والعجب! ولكن يتضح لهما أن الروم هذا ما هو إلا علاج للشعر تستخدمه الفتاة، يكون الروم من نصيب الطالب الفاسق، والعروس يتزوجها الفنان، تنتهي المسرحية بتبادل القبلات بين العروس والفنان، أما الطالب فيقمع على الأرض، ويغني السكيران أغنية مضحكة.

الفنان، الفتاة، مانسارد، الطالب مونمارتر، هنا تكمن الرقة والفتنة وحتى الرومانسية، وأسلوب أو طريقة الحياة.

حدث ذلك صيفاً، كنا نحن الممثلين نعيش معاً لا نبارح القرية (لوبيموفكا). لذلك كنا نستطيع أن نتدرب، ثم نعرض في أقرب فرصة سانحة، ولقد عرفنا كيف نستغل هذه الإمكانية إلى أبعد حد، نصحو، نغتسل، ثم نلعب نصاً من الفودفيل، ثم نتناول الإفطار ونقدم نصاً آخر.

وهكذا نكرر الطقوس نفسها، وعندما يحل المساء يأتينا ضيف، أو نحل نحن ضيوفاً على آخرين.

- ألا ترغب في أن نقدم لك عرضاً؟

- نعم.

نشعل مصباح الكيروسين، أما فيما يخص الديكور، فلم نكن لنغيره، بل نتركه في مكانه، نرتدي الملابس الخاصة التي لدينا، هذا يرتدي بلوزة، وآخر يضع على رأسه قبعة فرنسية، ويبدأ التمثيل أمام متفرج واحد لا غير.

لم يكن الأمر بالنسبة إلينا أكثر من بروفة، وفي كل إعادة كنا نضع أمام أنفسنا مهام جديدة، بحثاً عن الكمال.

وأذكر هنا أنني وجدت أمامي عبارة (الشعور) أثناء التمثيل بالقاعدة أو المقياس الصحيح، وقد درستها وعاينتها من الجوانب كافة.

استطعت أخيراً، وبعد لأي الوصول بالممثلين إلى هذه القاعدة أو المقياس الذي لم يكن التنفس معه ممكناً وقد نام المتفرج من الملل.

- حسن، ولكن الصوت خفيض. قال المتفرج ذلك، وهو مضطرب. علينا إذن أن نؤدي بصوت عال، هكذا قررنا، من هنا ظهرت مهمة جديدة، بروفات جديدة، بيد أن متفرجاً آخر جاء، ورأى أن علينا أن نؤدي بصوت خفيض، لأن الصوت عال! إذن ليس لدينا ما أسميناه (الإحساس بالمقياس السليم) أو المناسب، ولابد من أن يكون الصوت خفيضاً، لا ينبغي أن يكون مرتفعاً.

للوهلة الأولى يبدو الأمر بسيطاً، ونحن لم ندهش ولعل الأصعب هو الصوت غير المرتفع وغير المنخفض، ولكي يتحقق ذلك، يجب أن يكون الممثل بسيطاً وتلقائياً.

- يجب أن يؤدى الفودفيل بالسرعة المناسبة، وبالصوت المرتفع نسبياً.

هكذا قال متفرج ثالث.

- بالسرعة المناسبة. حسن! يستغرق عرض الفصل أربعين دقيقة، وعندما يستغرق ثلاثين، فهذا يعني أننا نؤديه بالسرعة المناسبة. وقد وصلنا إلى ثلاثين دقيقة بعد إجراء بروفات طويلة.

- وعندما يستغرق عرض فودفيل عشرين دقيقة، عندها سيكون الوضع جيداً فعلاً، هكذا قلت.

نشأ لدينا نوع من النقاش، اللعب على السرعة، ووصلنا إلى العشرين دقيقة، اكتشفنا الآن أن الصوت في الفودفيل ليس مرتفعاً، وليس منخفضاً، ينبغي أن يكون في الوقت المناسب، والصوت المناسب مع الشعور بالحقيقة.

لكن عندما جاء ناقدنا قال: أنا لا أفهم شيئاً مما تثرثرونه أو تفعلونه، ما أراه تهوّر المجانين.

ولكننا لم نيأس وأجبناه: تقول ما نفعله ليس أكثر من تهوّر، إذن علينا أن نفعل الشيء نفسه، ولكن على أن يكون كل شيء مفهوماً في النطق وفي الحركة، وهذا ما قررناه.

ولو استطعنا تنفيذ هذه المهمة إلى النهاية، لكنّا ربما فنانين عظماء، بيد أننا لم نستطع، لكننا أنجزنا شيئاً ما، وقد استفدنا من هذا العمل شيئاً ما، ومن ناحية الشكل، صرنا ننطق بطريقة أوضح، ونتحرك بطريقة أكثر تحديداً.. وهذا لا يعد شيئاً ذا قيمة، وطالما كان الوضوح من أجل الوضوح، والتحديد من أجل التحديد، فلن يكون هناك شعور بالحقيقة.

والنتيجة هي عدم الإتقان الذي ظهر مجدداً، والأكثر من ذلك، أننا لم نع تلك الفائدة الخارجية البسيطة التي جاءت من الخبرة المُعادة.

وفي مرة أخرى رغبنا في تقديم عرض بمشاركة أولئك الذين يلتقون صيف كل عام، وبعد بحث شاق ومضن عن نص مناسب، قررنا أن نكتب بأنفسنا نصاً وموسيقى لأوبريت، وقد وضعنا في أساس العمل الجديد كمبدأ، أن يبتكر كل ممثل دوراً خاصاً به، طبقاً لذوقه، ومن ثم يشرحه لمن يريد أن يلعبه، وعندما نجمع ما كنا طلبناه نستطيع أن نقرر الموضوع الذي تشكّله هذه الأدوار، ومن ثم نكتب النص، أخذ أحد الزملاء على عاتقه وضع الموسيقا أيضاً، وبالخبرة الخاصة، وبما تعنيه آلام الإبداع، أدركنا كم تكلف كتابة عمل موسيقي/ درامي للمسرح، وأين تكمن صعوبة هذا العمل الإبداعي، مما لا شك فيه أننا نجحنا في بعض الأماكن، وكانت ملائمة للخشبة، مرحة، شكلت مادة جيدة للمخرج والممثل على حد سواء.

بيد أنه عندما قررنا أن نجمع الأجزاء المتفرقة معاً، ونخيطها كلها بخيط واحد رئيس، اتضح أن الخيط لا يتخلل الأجزاء كلها، لا ينظمها كلها، وهكذا لم تتوافر لدينا فكرة واحدة ناظمة، رابطة، تقود إلى هدف محدد،

وحدث العكس، فقد وجدنا أنفسنا أمام أهداف كثيرة مختلفة، لدى كل من طلبنا إليه ابتكار الدور الخاص به، الذي يراه ملائماً لذوقه.. هذه الأهداف الكثيرة المتفرقة أخذت النص إلى نهايات مختلفة.

كان الوضع كالتالي، الأجزاء المتفرقة جيدة غير قابلة للجمع، لم نفهم حينها سبب إخفاقنا الأدبي، في حين أننا بالمقابل اضطررنا لأن نعمل ونجتهد في المجال الأدبي/ الموسيقي، وكان ذلك جيداً ومفيداً.

كنت أحد الذين ابتكروا لأنفسهم أدواراً، وتساءلت أي دور ألعب؟ بالطبع أردت أن ألعب دور الشاب الوسيم الذي يغني مقاطع رقيقة عن الحب، ويحظى بإعجاب الحسناوات، ويكون في الوقت نفسه شبيهاً بأحد المطربين المفضلين لدي، الذي أستطيع تقليده صوتاً وحركة على خشبة المسرح.

لم أكن أبحث عما يلائمني من أدوار وفقاً لذوق تلك المرحلة، فالجميع يعرفون ميزتنا نحن الممثلين، بعبارة أخرى ما نتمايز به: فغير الوسيم يريد أن يبدو وسيماً على الخشبة، والقصير طويلاً والبدين نحيلاً، أما ذلك الذي لا يملك معطيات غنائية أو تراجيدية، فإنه يحلم بهاملت أو بدور العشيق، والبائس البسيط يريد أن يكون دون جوان أو مهرج الملك لير.

أسألوا ممثلاً هاوياً: أي الأدوار التي يفضل أن يلعبها دائماً؟ ولسوف يدهشكم خياره.

يتوق الناس إلى ما لا يملكون، إلى ما ليس متوافراً لديهم، ويبحث الممثلون عمَّا ليس متوافراً أو متاحاً لهم في الحياة، على خشبة المسرح. وهذا طريق خطر ومضلل، وعدم فهم ما يناسب الممثل من أدوار، يعد بحق من أقوى كوابح تطور الممثل ونموه، إنه المأزق الذي يجد نفسه فيه لعشرات السنين، والذي لا مخرج منه طالما أنه لا يعي ضلاله، وبالمناسبة فإن العرض الذي نحن بصدده، عاد علينا بالفائدة الحقيقية من دون أن نتوقع ذلك، وإليك ما حدث.

اعتذرت إحدى اللواتي كن يشاركن في العرض لمرضها، فأُعطي الدور إلى شقيقتي ز. ألكسييفا (سوكولوفا) التي كانت تقوم بأعمال هامشية لا علاقة لها بصلب العرض المسرحي، كأن تعد الملابس، وتتفقد الممثلين، وتتابع دخولهم وخروجهم من خشبة المسرح، ولم تعمل ممثلة إلا في الحالات الاستثنائية، كأن تظهر مثلاً في دور صغير.

وحدث فجأة ما لم يكن أحد يتوقعه! أسند إليها دور البطولة! ولأنني لم أكن أؤمن بجدوى هذا التبديل الذي حصل في ظل ظروف طارئة، رحت أجري البروفات معها بروح من الالتزام، ولم أكن أستطيع إخفاء مشاعري غير الطيبة تجاهها، على الرغم من أنها لم تكن تستحق مثل هذه المعاملة، ولأنها أيضاً لم تكن مسؤولة عما حصل، في إحدى البروفات، أنهكتها، ووصل الأمر بها إلى درجة أنها لم تعد تقوى على المزيد من الصبر، لقد نفد صبرها، ولم تستطع المضي بأحد المشاهد الرئيسة إلى النهاية إلا بشق النفس، لقد تخلصت من ذلك الستار الذي كان يحجب روحها، تغلبت على اليأس وبدت حرارتها تظهر على السطح كماء النهر الهادر الذي يحطم السد.

وهكذا ظهرت فنانة جديدة! لم يكتب للأوبريت النجاح، ولكن في الوقت نفسه، وفي تلك الأمسية شهدنا ولادة دراما، اختيرت خصيصاً لتتوج ممثلة اكتشفت للتو.

قدمنا مسرحية دياتشينكو (السيد العملي)، وقد وضعنا مبدأ جديداً بهدف الدخول في جلد الدور، ولتحقيق مثل هذا الهدف، ارتأينا أننا نحتاج إلى العادة إلى التمارين المستمرة، وتتمثل هذه التمارين في الآتي:

على مدار اليوم بأكمله، علينا أن نعيش ليس باسمنا نحن، وإنما باسم الدور في ظروف حياة المسرحية ذاتها، ومهما حدث في الظروف الحياتية الحقيقية المحيطة بنا (سواء كنا نتنزّه أو نجمع الفطر، أو نجدف القارب) علينا أن نترك الظروف لكل شخصية من الشخصيات، بعبارة واحدة يجب أن نكيّف حياتنا الحقيقية مع معطيات الدور المسرحي.

على سبيل المثال: لقد منعني والدا زوجة المستقبل من التنزّه معها، واللقاء بها في الأماكن العامة لأنني طالب فقير وشاب غير وسيم، في حين أنها هي جميلة وتنتمي إلى أسرة غنية ، ولذلك اضطررت إلى التحايل على اللذين أدّيا دوري والديها، فلنفترض مثلاً أننا نرى الزميل الذي يؤدي دور الأب قادماً من بعيد، علينا عندها أن نفترق عن بعضنا بعضاً، أنا وأختي التي كانت تؤدي دور الخطيبة، بحيث لا يلاحظنا، وذلك تحقيقاً لفكرة منع اللقاء أو الحيلولة دون وقوعه، وبالمقابل فقد كان على زميلنا أن يتصرف، لا كما ينبغي عليه أن يفعل في الحياة، وإنما وفقاً لما يفرضه الدور الذي يلعبه في مسرحية (السيد العملي).

صعوبة هذه الخبرة، تكمن في أن على الممثل أن لا يكون ممثلاً فحسب، وإنما مؤلف تجارب جديدة، وغالباً ما كانت الكلمات والموضوعات تكفي للحديث، فكنا نتوقف لمدة دقيقة للاجتماع، وكنا نعود إلى الأدوار لنتابع خبراتنا بعد أن نقرر ماذا يجب أن يجري للشخصيات في الظروف والمعطيات التي تشكلت، وأي أفكار وكلمات وأفعال وتصرفات منطقياً ضرورية.

كانت البداية جد صعبة، ولكننا اعتدناها فيما بعد، وكنت - وفقاً لعادتي القديمة - في تقليد أداء الممثلين المفضلين لدي، قد شرعت في تقليد ممثل المسارح الإمبراطورية م. ب. سادوفسكي في دور الطالب ميلوزوف في مسرحية استروفسكي (مواهب ومعجبون).

كنت قد أفلحت في أن أخترع لنفسي مشية لتلك التي كان سادوفسكي يُعرف بها، تلك المشية الثقيلة التي تشبه مشية البط، كذلك كنت أقلد إيماءات يديه القبيحتين وعادته في مداعبة شعر لحيته الذي كان ينمو بصعوبة، وإصلاح وضع نظارته وشعره الطويل المنسدل على جبهته كموج البحر.

لم أكن أنا نفسي ألاحظ ما كنت أقلّده، والذي غدا مع مرور الزمن عادة، وتحول فيما بعد إلى معايشة صادقة خاصة بي.

يمكن للممثل أن يكون في أدائه شرطياً (استعارياً) عندما يكون وسط المؤثرات والإكسسوارات والناس المتنكرين (الماكياج) بيد أن الوضع يختلف في الحياة الواقعية، إذ لا ينبغي على الممثل أن يعرض نفسه ولا أن يتمايز عن الواقع المحيط به، وهكذا أدركت ماذا يعني الشعور بالقاعدة الصحيحة أو المقياس المناسب السليم.

صحيح أن ما كنا نقوم به من أعمال لم يعطنا النتائج التي كنا نتوقعها، ولكن الصحيح أيضاً وبلا شك أن تلك الأعمال زرعت في أرواحنا بذور المستقبل، لقد كان الدور الأول في حياتي الذي امتدحني من أجله الناس الذين يفهمون.

بيد أن السيدات اللواتي شاهدنني علقن قائلات: (يا للأسف كم أنت قبيح) كنت أشعر نفسي أسعد وأنا أستمع إلى السيدات أكثر من أولئك العارفين المثقفين، وهكذا شعرت بالحنين إلى أدوار الرجال الوسيمين.

وما كدت أخرج من المأزق بصعوبة لأسير على الطريق الصحيح، إلا وشعرت أنني أعود أدراجي إليه ثانية، ها أنذا استمر في تجريب الأدوار كلها، إلا تلك التي خصتني الطبيعة بها، تعساء أولئك الممثلون الذين لا يعرفون الأدوار التي تناسبهم! وكم هو مهم أن يعرف الممثل وفي الوقت المناسب موقعه وما يلائمه.

الموسيقى

عندما كنت في العشرين، أو ما يزيد عليها قليلاً قال لي رجل حصيف وعملي: لكي يكون لك مركزك في المجتمع عليك أن تشغل نفسك بعمل اجتماعي، كأن تكون رئيساً فخرياً لبعض المدارس أو الملاجئ أو عضواً في مجلس الدوما.

وبالفعل بدأت نشاطي منذ تلك اللحظة، حضرت بعض الاجتماعات، حاولت أن أكون رصيناً وقوراً مهيب الطلعة، أُظهر الاهتمام بما يجري حولي.

تظاهرت بأنني شديد الاهتمام بمسألة الكنزات والقبعات التي تصنع خصيصاً لعجائز الملجأ، وإلى أي مدى وصلت المدرسة التي أُعدّ رئيسها الفخري، وتحدثت عن وسائلي الخاصة لتحسين تربية الأطفال في روسيا دون أن أفهم شيئاً في هذا الموضوع الخاص والهام.

تعلمت كيف أصمت متأملاً، عندما لا أفقه شيئاً مما يقال، وتعلمت أيضاً كيف أتصنع إطلاق علامات التعجب والاندهاش (نعم! أجل! أعتقد..) تعلمت إضافة إلى ذلك الإصغاء إلى الرأي الآخر، ومن ثم تبنيه وترديده باعتباره رأيي، ويبدو أنني بالفعل أتقنت دور العارف ببواطن الأمور التي في الحقيقة أجهلها تماماً، وهكذا انطلى الأمر على الكثيرين حتى باتت الجمعيات الخيرية والمدارس تخصّني بدعواتها وتحرص على الاستفادة من آرائي! ولم يكن لدي متسع من الوقت لتلبية الدعوات التي كانت توجه إلي، وشعرت بالتعب، وبأن صقيعاً يجثم على روحي، وبأنه لا طائل من كل ذلك، ولم يكن مثل هذا العمل ليرضيني، فقد كنت أحس أنني كنت أقوم بأعمال لم تكن ضرورية بالنسبة إلي.

أكثر من ذلك أن نشاطي الجديد بدأ يجذبني، ولم يعد بالإمكان التخلي عن التزاماتي، ومن حسن الحظ أنني وجدت حلاً، فابن عمي إنسان اجتماعي نشيط وأحد مديري الجماعة الروسية والكونسرفاتوري، كان عليه أن يترك منصبه ليتسلم آخر أعلى، وانتخبت أنا مكانه. وقد وافقت ليكون في مقدوري رفض المناصب الأخرى كلها بحجة عدم وجود الوقت، ومن الأفضل أن أكون موجوداً في أجواء فنية وسط أناس موهوبين على أن أكون في جمعيات ومؤسسات خيرية غريبة عني.

وقد حفل الكونسرفاتوري في ذلك الوقت بأناس ظرفاء بالفعل، ويكفي مثلاً أن أذكر أن بيتر إيليتش تشايكوفسكي كان من زملائي في الإدارة، إضافة إلى عازف البيانو والموسيقار سيرغي إيفانوفيتش تانييف، وأحد مؤسسي متحف تريتياكوف، وسيرغي ميخائيلوفيتش تريتياكوف، وطاقم الأساتذة كله، ولقد أتاح لي منصبي كمدير للجماعة الروسية وباستمرار التعرّف إلى نخبة من الأوائل والموهوبين كروبنشتين وإيرما نسندورفر اللذين كان لهم تأثير عظيم وأهمية كبيرة في مستقبلي الفني.

تكفي المعرفة السطحية والتواصل مع أناس عظماء، وقربك منهم والتبادل الروحي للمشاعر والأفكار الذي يأتي تبعاً لذلك والعلاقات غير الواعية تجاه هذه الظاهرة أو تلك وحتى الكلمات العابرة والصراخ والصمت البليغ، لترك أثر في أرواحنا، وفي ما بعد حين يواجه المرء وقائع مشابهة في الحياة، يتذكر النظرة والكلمة والصمت، صمت الإنسان العظيم ويفك شيفرته هذا كله، ويستوعب معناه الحقيقي، وما أزال أذكر نظرات وصمت روبنشتاين البليغ من خلال لقاءين أو ثلاثة، أهداني إياها القدر.

صادف وصول روبنشتاين المرتقب إلى موسكو ليقود أحد عروض الأوركسترا السيمفونية مغادرة أعضاء الجماعة الروسية الموسيقية كلهم المدينة لأسباب هامة، فأنيطت بي المسؤولية الإدارية كلها، وقد شعرت بالارتباك، ولاسيما أن روبنشتاين عُرف بالحزم والحدة، ولم يقبل في الفن أنصاف الحلول، وبالطبع ذهبت لاستقباله في محطة القطار، بيد أنه وصل

مبكراً قبل الموعد، ولذلك تعرفت إليه، وقدمت نفسي إليه في الفندق فقط، وكان الحديث رسمياً ومقتضباً، وقد سألته إن كانت لديه طلبات أو رغبات فيما يتعلق بالحفلة.

«أية طلبات؟ كل شيء معد ومرتب». أجابني بصوت جهوري وبنبرة ممدودة ونظرة ثاقبة، لم يخجل مثلنا نحن المذنبين، نتردد طويلاً ونرتبك عندما نلتقي الناس للمرة الأولى.

وللحق يُقال إنني لمست مثل هذه العادة لدى كبار الناس الآخرين الذين شاءت الظروف أن أحتك بهم في ما بعد.

التبس علي الأمر وأنا أسمع جواب روبنشتاين وبدا لي من نظرته أنه غير راض بل ويشعر بخيبة الأمل.

- «انظر إلى أين وصلنا! أي مديرين هؤلاء الفتيان! ما الذي يفهمه في عملنا! ويتدخل أيضاً عارضاً خدماته!». كان لافتاً بهدوئه وبعده عن أي توتر، وحركاته السابحة، تماماً كالوحوش الكاسرة، الأمر الذي آلمني.

وإذ جلست معه في غرفة صغيرة، شعرت بمدى ضآلتي أمام ضخامته، وأدركت كيف أن هذا الثري الهادئ يمكن أن يلتهب وهو يعزف على البيانو، أو وهو يقف أمام الأوركسترا قائداً لها، في الوقت الذي يسرِّح فيه شعره الطويل وقد غطى نصف وجهه تماماً كلبدة الأسد، بأي نار اشتعلت نظرته، وكيف ألقت يداه ورأسه وجذعه كله، كأنها عواصف وحشية، بنفسها في اتجاهات مختلفة تهيّج الاوركسترا.

احتفظت بكل من ليف وأنطون روبنشتاين في ذاكرتي، ولذلك بدا لي حينها أنني أحل ضيفاً على ملك الوحوش في قفصه الصغير، التقيته بعد ساعة في بروفة الأوركسترا.

حاول روبنشتاين الصراخ في وجه الأوركسترا الهادرة بصوته العالي، احتد فجأة واتجه نحو عازفي الترومبيت ووجه ملاحظة إليهم، أغلب الظن أنه وجد أن الأصوات قليلة وغير قوية بحيث تعبّر عن المشاعر الجياشة، وطلب

من العازفين أن يرفعوا من أصوات آلاتهم لكي يطير الصوت باتجاه الجمهور متجاوزاً الحواجز.

انتهت البروفة، واستلقى روبنشتاين كالأسد بعد المعركة بجسده المنهوك مسترخياً، وقد تصبب منه العرق، وقفت أمام غرفته - غرفة الفنانين - كأنني أحرسه، أو أصلي من أجله أو أتصبب عليه من شق الباب، كان الموسيقيون أيضاً - وقد دبت الحياة فيهم - يقفون ليودعوه وهو ذاهب إلى الفندق، أي سوء فهم اعتراني عندما تقدم إلي عدد من الموسيقيين القلقين وشرحوا لي بنبرة ملحة أنهم لن يأتوا إلى الحفلة اليوم إذا لم يعتذر روبنشتاين لهم.

«عن ماذا؟» سألتهم وأنا متعجب متذكراً الانطباع الرائع الذي تركه في نفسي للتو، وما رأيته وما سمعته، ولم أستطع معرفة سبب استيائهم، لعل الموسيقيين أولئك اعتقدوا أنه صرخ بعبارة أو أنهم لم يتصالحوا مع الطريقة أو النبرة التي يتحدث بها عبقري مبدع، كم حاولت تهدئتهم ولكنني لم أنجح في ذلك، وكل ما حصلت عليه منهم الوعد بأن يأتوا إلى الحفلة، إذا وعدهم روبنشتاين بالاعتذار بعد الحفلة، فإنهم سيجلسون مع آلاتهم ليعزفوا، وإذا لم يفعل، فإنهم سيفعلون كما يريدون، توجهت في الحال إليه، اعتذرت وتأتأت، تكلمت عن الذي حدث وسألته كيف أتصرف، أخذ ذلك الوضع الهادئ كما في المرة الأولى التي التقيته فيها، لم يترك كلامي أي انطباع حاسم، عندها تعرقت من شدة القلق والخوف من الفضيحة التي تُعد ومن ضعف وضعي كمسؤول.

- حسناً سأقول لهم. قال انطون غريغورييفتش ذلك ببطء. وإذا ترجمت عبارته هذه وبالطريقة التي لفظها بها، فإن كلماته كانت تعني «حسناً سأريهم كيف تكون الفضيحة! سأريهم!».

- «أستطيع إذن أن أعدهم بأنك ستعتذر؟» محاولاً أن أضع النقاط على الحروف.

- حسناً. قل لهم أن يجلسوا استعداداً للبدء!.

قالها بهدوء ماداً يده ببطء إلى الرسالة التي كان قد بدأ كتابتها، بالطبع كان بوسعي أن أحصل على جواب أوضح وأكثر صراحة، ولكنني لم أجرؤ على أن أشغله أكثر، ولم أجرؤ على الإلحاح بطلبي، ولذلك خرجت غير راض وغير مرتاح وغير واثق من أن الحفلة ستتم.

قلت للموسيقيين قبيل البداية. إنني قابلت روينشتاين وأخبرته عن كل ما جرى، وكان جوابه: حسناً.. حسناً سأقول لهم. بالطبع لم أخبرهم عن تلك النبرة الحقيقية التي كانت بيت القصيد، وهكذا ارتاح الموسيقيون ويبدو أنني أفلحت في التخفيف من توترهم، مضت الحفلة بنجاح مذهل، ولكن العبقري كان بارداً، وغير مكترث تجاه الحشد الذي حيّاه ومجّده.

خرج وانحنى محيياً بطريقة آلية، ويبدو لي أنه في اللحظة نفسها نسي كل ما يحيط به، وعلى مرأى من الجمهور تجاذب أطراف الحديث مع بعض الأصحاب الذين قابلهم.

القعقة كلها ومما صحبها من نهوض، لم تكن لتعنيه، وعندما وصل صبر الجمهور وضربات العازفين على الآلات إلى أقصى الحدود، وأنه لن تمضي ثوان إلا والحشد يبدأ الفضيحة نتيجة نفاد الصبر، طلبوا إلي كمشرف على الحفلة أن أذهب إلى روبنشتاين وأقول له إن نجاحه لم ينته بعد، وأن عليه أن يخرج ثانية للتحية، عندها أديت واجبي وجاءني الجواب الهادئ:

- أسمع.. أسمع.

ولو أوّلنا ما قاله، أو ما كان يعنيه، لكان كالتالي: «لست أنت من يعلمني كيف أتعامل مع الجمهور..».

التزمت الصمت، وشعرت أنني في داخلي أغبط العبقري وحقه في أن يتجاهل المجد.

لمحت الموسيقيين المتمردين أثناء التصفيق، لقد كانوا الأكثر صراخاً وضجيجاً.

كان لي لقاء آخر مع روبنشتاين، وبصرف النظر عن الدور الغبي الذي لعبته حينها، سأتحدث عنه، لأن هذا اللقاء أيضاً كشف عن سمات نمطية لهذا الإنسان العظيم، وترك فيّ انطباعات قوية.

حدث ذلك عندما كنت مسؤولاً عن الجماعة الموسيقية الروسية، احتُفِل في مسرح بولشوي الإمبراطوري بمناسبة مرور مئة عام على عرض العفريت. امتلأ المسرح بباقات أزهار الجماعة الموسيقية الروسية، وغمرت الإضاءة الاستعراضية، الفضاء كله، وجلس الضيوف الكبار في المقصورات الملكية وجيء بأفضل المطربين حتى للأدوار الصغيرة.

اللقاء الهائل مع روبنشتاين المحبوب (روبنشتاين نيكولاي غريغوريتش (١٨٣٥-١٨٨١) موسيقي كبير، عازف بيانو معروف، قائد أوركسترا، أستاذ، مؤسس الجماعة الموسيقية الروسية)، جرى وسط أصوات الاوركسترا الصادحة، والكلمات المغناة من قبل الكورس كله، إضافة إلى المغنين الأفراد، بدأت الافتتاحية، رُفعت الستارة وانطلق العرض، وانتهى الفصل الأول بنجاح لا نظير له، واستدُعي المطربون/ الممثلون أكثر من مرة للتحية.

بدأ الفصل الثاني، قاد المايسترو الأوركسترا، ولكنه بدا عصبياً كانت نظرة عينه اليسرى أحرجت أكثر من مرة هذا المؤدي أو ذاك.

انفجرت حركات سريعة غاضبة، قال الحضور «لابد أن انطون غريغوريفتش ليس على ما يرام، هناك ما يضايقه»، في اللحظة التي ظهر فيها العفريت من تحت الأرض، فوق تمارا المضجعة على السرير، أوقف روبنشتاين العرض كله، والأوركسترا كلها، وضرب بعصا المايسترو (قلت ألف مرة...) لم يكن بالإمكان سماع كل ما قاله، وكما اتضح فيما بعد أن القضية كلها كانت في الإضاءة، كان يجب أن تضيء العفريت من الخلف وليس من الأمام.

خيم صمت ثقيل، أطلت بعض الرؤوس من خلف الكواليس، ومن على خشبة المسرح، كانت هناك أيد تومئ لإنسان ما، شعر الفنانون البؤساء

بالارتباك، فقد وجدوا أنفسهم فجأة بلا موسيقا وبلا حركة على الخشبة، لايعرفون ماذا يفعلون، كانوا مكشوفين.

اتضح أن ساعة قد مرت، راح الجمهور يتململ ويتذمر ثم ينتقد، جلس روبنشتاين هادئاً في وضع يذكرني بذلك الذي رأيته فيه في الفندق للمرة الأولى، وعندما وصل ضجيج الجمهور مرحلة متقدمة، التفت إلى الخلف بهدوء وحزم باتجاهه، وضرب بالعصا على المنضدة دون أن يعني ذلك أنه استسلم وأنه ينوي الاستمرار في العرض، بل كل ما في الأمر أنه كان يدعو وبحزم إلى الالتزام بالنظام، هدأ الجميع في القاعة وساد الصمت.

مضى وقت غير قليل قبل أن يسلط الضوء على ظهر العفريت، الأمر الذي جعل قامته تشبه الشبح تقريباً، وتأخذ شكلاً شفافاً، استمر العرض أخيراً (يا للجمال!) ترددت الكلمة في المسرح.

التصفيق في الوصلة الثانية كان أقل، أليس السبب في أن الجمهور تأثر بما جرى؟ لكن روبنشتاين لم يتأثر أبداً، فقد رأيته في الكواليس هادئاً يتجاذب أطراف الحديث مع أحد أصدقائه.

نحن الذين بدأنا الفصل الثاني أو بالأحرى افتتحناه، وأقصد أنني وأحد زملائي من الجماعة الموسيقية الروسية ، كُلّفنا بوضع عقد من الحجم الكبير في عنق المايسترو، وما إن جلس روبنشتاين حول المنضدة حتى دفعونا بما نحمله وحشرونا بكل ما في الكلمة من معنى، بين الستارة والباب الأحمر، لم يكن غريباً أن يكون منظرنا مضحكاً ونحن ننسل عبر هذا الحشد، لم نعتد على الإطار القوي للخشبة الضخمة، ولذلك أصبنا بالعمى حالاً.

والواقع أن كل شيء أمامنا كان ضبابياً، ناهيك عن الضباب الآتي من إطار الخشبة الذي غطى كل شيء، مشينا ومشينا مسافة لا بأس بها.

في المسرح، بدأ اللغط بصوت مرتفع، ثم تحول إلى ضجيج. الحشد الذي بلغ تعداده حوالي ثلاثة آلاف، راح يهمهم من القهقهة، في حين تابعنا المشي دون أن ندرك ما الذي جرى لنا حتى ظهرت من قلب الضباب، مقصورة مدير

المسرح القريبة من الخشبة نفسها، اتضح لنا أننا - علناً - تهنا على الخشبة، أو أننا تجاوزنا منتصفها منذ مدة، وأننا قريبون من غرفة الملقن أمام الأوركسترا، وظهورنا باتجاهه، الأمر الذي ضايق المايسترو، وكاد العقد الذي نحمله أن ينتقل من الخشبة إلى الاروكسترا، من يد إلى أخرى.

كان منظرنا ونحن نحمل العقد الذي كدنا أن ننساه والذي راح يلامس الأرض، وننظر من خلال إطار الخشبة إلى القاعة والجمهور، مضحكاً، ضحك روبنشتاين الذي ظل يضرب بعصاه على المنضدة لينبهنا إلى وجوده.

وأخيراً وبعد هذه المغامرة الطويلة، وصلنا إلى روبنشتاين، وقلدناه العقد، ومن شدة اضطرابنا أسرعنا الخطى وركضنا.

وإليكم أيضاً لقاء مع موسيقيين آخرين موهوبين، فقد شغر مكان روبنشتاين إثر وفاته، وبحث المسؤولون عمن يخلفه في قيادة الفرقة السيمفونية في موسكو إلى أن استقر الرأي على مايسترو شهير هو ماكس إيرما نسدورفر الذي كما يقال جاء إلى الباب بنفسه وفي الوقت الذي كنت فيه مديراً للجماعة الموسيقية الروسية، كان الرجل في ذروة مجده.

كانت زوجة ابن عمي الذي ورطته في العمل في الكونسرفاتوري صديقة زوجة إيرما نسدورفر هذا، وكنت حينها فتياً وأشغل منصباً، بعبارة واحدة كنت أملك كل ما يحتاجه العريس الجيد.

وبعض النساء لا يحلو لهن أن يرين عازباً حراً، كتب على جبينه عريس ولا يذقن طعم النوم، إذا لم يحبكن خيوط عرس أو زواج شاب سعيد، يطمح بالمزيد من الحياة الحرة في هذا الكون، وليس الانغلاق والتقوقع في إطار عائلي خانق، بالمختصر المفيد أرادوا تزويجي مهما كانت الظروف، وقد جاءت نجمة موسيقية هي عازفة الكمان (ز)، وكانت شابة شقراء متفتحة على الحياة، موهوبة ترافقها أمها التي تعرف جيداً طبيعة ابنتها الرائعة.

شعرت الخاطبة المتطوعة بالقلق فوراً، وراحت تختلق المناسبات التي تجمعنا معاً، الفتاة الجميلة وأنا، طفقت تكيل لي المديح أمام الأم الحازمة،

كانت تقول مثلاً: تصوري شاباً في مقتبل العمر يدير مؤسسة محترمة كجماعة الموسيقى الروسية. وكانت تقول لي في الوقت نفسه: «ما هذه الروعة! الآنسة ز.. كيف يمكن في مثل سنك أن يكون الإنسان بارداً وأعمى! انهض قدم لها الكرسي! أو خذ يدها تحت إبطك وانطلق إلى الغداء»، فعلت ما اقترحته، أخذتها إلى الغداء، جلست جانبها إلى المائدة، وكنت حقاً سعيداً، ولكنني لم أكن أعلم أين تقودني خاطبتي العزيزة، أظن أن بيوتر إيليتش تشايكوفسكي شارك في المؤامرة ضدي حيث كان أخوه متزوجاً بأخت خاطبتي المتطوعة.

صاروا يدعونني إلى حفلات موسيقية خاصة وحميمية، وعشاء، يقيمها موسيقيون في أحد الفنادق (بيلو) حيث جرت العادة أن يقيم هنا الضيوف الموسيقيون الوافدون بمن فيهم بالطبع الآنسة المشهورة والجميلة ز، وكان يقصد هذه الحفلات المشاهير من الموسيقيين الذين كانوا يعزفون مقطوعاتهم الجديدة، وكانت العازفة الشابة تطلعهم على الأعمال التي لم تدخل في برنامج الحفلة.

ويبدو أن الفتاة الشابة أعجبت تشايكوفسكي، وهو بدوره ألح علي في الجلوس إلى جانبها على الرغم من أنني لم أحسن استقبال الضيوف كوني خجولاً، ولقد أربكني لطف تشايكوفسكي.

ولم أستطع في ذلك الوقت تفسير كلامه، كان يحب أن يعيد على مسمعي أنني أستطيع أن ألعب دور بيوتر الكبير في صباه، وأنه عندما يصبح مغنياً، فإنه سيكتب أوبرا حول هذا الموضوع.

أولاني إيرمانسدورفر وزوجته عناية خاصة في تلك الأمسيات، وسمعت أنهما شعرا بالفرح عندما عينت مديراً للجماعة الموسيقية، وعندما انتهت الأمسيات الحميمة، دعتني الأم الحازمة مع لفيف من الموسيقيين إلى حفلة شاي في جناحها بالفندق، كان تشايكوفسكي يدلف إلى الجناح دائماً لدقيقة بقبعة الفرو التي اعتاد أن يضعها تحت إبطه (وكانت تلك طريقته) ثم ما يلبث

أن يختفي بسرعة كما ظهر بسرعة، كان دائماً عصبياً، وكان يجلس بعيداً منا، إيرما نسدورفر وزوجته وخاطبتي، اختفى هؤلاء كلهم ولم يبق سوى ثلاثتنا عازفة الكمان وأنا وأمها التي لم تتركني للحظة، ولأنني لم أكن بليغاً في اللغة الألمانية، ولكي أملأ الوقت بحركة ما وليس بالكلام، طلبت من الفتاة تعلمني العزف على الكمان.

سافرت العازفة بسرعة، أهديتها باقة ورد عند الوداع، حيث أخذت تقطف أوراقها وهي حزينة وترشقني بها، والقطار يتحرك وظلت الرواية غير مكتملة.

في تلك الفترة، انسجمت مع إيرما نسدورفر، وكان موهوباً وعصبياً حاراً، ويحتاج إلى مدخل خاص يجب أن يعرفه الإنسان.

ويبدو لي أنني عرفت ذلك السر الذي لم يكن بالإمكان إفشاؤه أو التصريح به على مسمع من أعضاء الإدارة الذين لم يتكيفوا معه. والنتيجة كانت حالة غريبة، عندما كانت الحاجة تتطلب سؤاله كمايسترو فلم يكن زملاؤه الموسيقيون الفنانون الكبار مثله من يفعل ذلك، وإنما كانوا يفضلون أن أقوم أنا بالمهمة.

والواقع أنني في معظم الحالات ما كنت لأؤثر فيه مباشرة، بل غالباً ما كنت ألجأ إلى زوجته اللطيفة والذكية التي تعرف كيف تؤثر فيه، اعتاد تدريجياً أن يتعامل معي، ولم يكن يريد أن يتحدث إلى أحد غيري. وقد وصل الأمر إلى درجة أنني أنا الذي لا أفقه شيئاً في الموسيقى، وضعت معه برنامج حفلات الموسم، ربما أنه أتاح لي إمكانية لقائه باستمرار لكي يكون ثمة إنسان حي، يمكن الحديث إليه، ولكي لا يبقى حبيس أفكاره وحيداً في الغرفة التي يعيش فيها، أو ربما أنه كان يحتاجني لأسجل ملاحظاته، وهكذا يبدو مفهوماً في هذا السياق أن يستخدمني الإداريون والموسيقيون لتنفيذ البرنامج الذي وضعوه، وكنت مضطراً لتقديم بعض الاستشارات للموسيقار الشهير.

لكن لدي مقدرة واحدة مهمة في الحياة العملية تلك التي كنت قد أشرت إليها، ألا وهي الصمت حيث ينبغي. وفي مكان آخر أبني شخصية سرية وأتحدث كثيراً: كأن أقول: وهكذا، أو أن أجيب متأملاً وأقول: وهكذا تعتقدون.. أو تظنون أو أقول بعد تفكير، كلاماً يخرج عبر الأسنان أفهم ما تقصده..

ومن الواضح أن الذين كانوا يلقنونني لم يكونوا أغبياء، لأن صديقي الموهوب أعجب بذوقي وسرعة بديهتي.

وعندما لم يكن يوافقني ويقتنع معي، كنت أضطر أحياناً إلى خلط الأوراق عن عمد «كيف؟» متذكراً لحناً ما بدا لي مناسباً للبرنامج. «هكذا تعزف» قال لي المايسترو الشهير لكنني أرتأيت أن أغني ما يخطر لي، بالطبع لم يفهم الموسيقار شيئاً، جلس بنفسه وعزف بصوت خفيض «كلا.. كلا ليس هذا المطلوب» وغنيت أنا مرة ثانية شيئاً غير مفهوم، وهرب صديقي ثانية، عزف بصوت خفيض، ولكنني لم أرض، وهكذا انشغل بي ونسي عرضه لي، قفزت عندها، كما لو أن ذلك كان بسبب فكرة لامعة، ورحت أمشي في الغرفة متأملاً وأعلنت بفصاحة عن برنامج جديد، أُبلغ لي سلفاً، وكذلك أدهشته بذوقي وتفهمي.

وبهذه الطريقة نجحت في تنفيذ الكثير مما طلبه مني رفاقي في الإدارة، وفي دوري الجديد هذا أوليت عناية ليست بالقليلة للممثل، كان علي أن أمثل، أمثل بدقة بشعور بالحقيقة، لكي لا أقع، وأعترف أن نجاحي منحني نوعاً من الرضا الفني، فإذا لم أمثل على الخشبة فعلى الأقل في الحياة.

المدرسة الدرامية

كلما مثّلت أكثر، ازداد إصراري على أن أبحث لنفسي عن الطرق السليمة الصحيحة، وازداد سوء فهمي، ولم يكن ثمة من يوجهني، ولم يكن أمامي سوى أن أتجه إلى مسرح مالي لأتتلمذ على أيدي خيرة الأساتذة وأفضل النماذج، وهذا ما فعلته. وعندما كان يزور موسكو فنانون مشهورون كنت أقبل على مشاهدة عروضهم من دون أن يفوتني عرض واحد.

هذا ما كان مع روسيّ، لا أذكر بالتحديد المرة الأولى التي جاء فيها إلى موسكو، فأنا لا أحتفظ في هذا الكتاب بالتسلسل التاريخي المنظم، بيد أنني أذكر أن الإيطالي الشهير أمضى فترة الصوم الكبير كلها مع فرقته في مسرح البولشوي، ولم يكن هذا المسرح يسمح للعروض الناطقة بالروسية بالظهور على خشبته، في حين كان يرحب بالعروض الأجنبية، ولهذا السبب كان الدخول سهلاً، بالطبع كان لدي اشتراك يغطي العروض كلها، أدهشني روسيّ بمرونته وليونته وبإيقاعه أيضاً.

لم يكن يتمتع بحرارة وطاقة عفويتين مثل سالفيني ومانتشالوف، كان الرجل عبقرياً ومعلماً، والتعليم يتطلب موهبة، وفيه يمكن الوصول إلى العبقرية. هكذا كان روسيّ، وهذا لا يعني أنه لم يكن أحد أولئك الذين يتركون انطباعاً مؤثراً، وأنه لم يكن يملك تلك الحرارة، حرارة التعبير والقوة الداخلية والتأثير في الآخرين، بل على العكس، كل هذا كان فيه، بل وبدرجة كبيرة، لقد بكينا وفرحنا معه في المسرح، ولم تكن دموعه من النوع الذي يذرف نتيجة الصدمة العضوية الكاملة، ولم تكن لديه تلك القوة الغريزية، وإنما الشعور المنطقي، هو الإحساس، وتتابع خطة الدور، تنفيذها بهدوء وثقة كونه معلماً وقادراً على التأثير.

وعندما يمثّل روسيّ، فإنك تدرك أنه سيقنعك لسبب بسيط، وهو أنه صادق، والصدق والحقيقة هما الأفضل لإقناعك! وكان بسيطاً في الإلقاء وفي الحركة، والمرة الأولى التي شاهدته فيها كانت وهو يؤدي دور الملك لير، أعترف أن الانطباع الأول الذي تركه لدي، وهو يظهر على الخشبة للمرة الأولى، لم يكن طيباً، فالبعد التشكيلي (التصويري) لأدواره كان دائماً ضعيفاً تقريباً، ولعله لم يعره الاهتمام المطلوب، بدءاً من الملابس واللحية غير الملصوقة جيداً، وانتهاءً بالماكياج الذي لا يثير الانتباه إلا قليلاً.

الفصل الأول، بدا وكأنه لم يفصح عن شيء ذي أهمية أو متمايز، فالمتفرج تكيّف مع متابعة أداء الممثل الذي يتحدث لغة غير مفهومة، ولكن كلما أوغل الممثل الكبير في قلب صفحات خطة الدور ورسم لنا جوانبها الداخلية والخارجية نمت واتسعت وتعمقت في وعينا.

يقودنا روسيّ بهدوء وخفة، وبشكل متتابع وخطوة خطوة على درجات سلم الروح إلى أسمى مكان في الدور. بيد أنه لم يعطنا هناك الضربة العفوية الأخيرة للحرارة القادرة على خلق المعجزة في عقول وأرواح المتفرجين، وإنما رأف بنفسه كممثل جنح إلى حماسة بسيطة أو إلى حيلة من حيل الفرق المسرحية الزائرة، مدركاً أننا حتى هذا لا نلاحظه، لأننا نكمل بأنفسنا ما كان قد بدأه هو ونتابع من نقطة البداية بالفطرة وحدنا، ومن دون أن يكون معنا.

هذه هي الطريقة التي يستخدمها معظم الفنانين الكبار، ولكن ليس بوسعهم كلهم المضي بها إلى النهاية.

كان روسيّ لا يجارى في المقاطع الغنائية والغرامية والشاعرية، كان لديه الحق في أن يتكلم ببساطة، وقد أتقن ذلك، وهذا نادراً ما يحدث لدى الممثلين، وما ساعده على تحويل هذا الحق إلى واقع، صوته الجميل، وقدرته على التحكم فيه، ودقة غير عادية في النطق السليم، والترنيم الصحيح، ومرونة تصل إلى الكمال حتى إنها غدت طبيعة ثانية فيه، بل إن طبيعته نفسها طُوّعت لتكون أكثر من أي شيء آخر، غنائية وانفعالية، كل ذلك وهو

لا يملك من المعطيات الجسدية إلا القليل، فقد كان قصير القامة، بديناً، يصنع شاربيه، له كفّان عريضتان ووجه متغضن متجعد، إلا أنه رغم ذلك كله، كانت له عينان رائعتان تعكسان روحه، وطبقاً لوصفنا هذا، فقد كان الرجل عجوزاً، ومع ذلك لعب دور روميو، بل ربما بعبارة أدق، نقل إلينا روميو أكثر مما لعبه، ولكن من الواضح أنه رسم وبكثير من الكبرياء، عالمه الداخلي، ورسم الدور بجرأة، وربما كان أقرب إلى التهور، فعلى سبيل المثال، في المشهد الذي يجمعه بالراهب، راح روسيّ يتمرغ بالأرض من شدة الألم واليأس، ومن ذا الذي يفعل ذلك؟ إنه عجوز ذو كرش مستدير! ولم يكن ثمة ما يثير الضحك، لأنه كان ضرورياً للرسم الداخلي للدور وللخط النفسي الصحيح والممتع، لقد فهمنا نحن، الخطة الرائعة واستمتعنا بها، وتعاطفنا مع روميو ومع موهبة روسيّ الحقيقية وكرامته، وثمّنتها عالياً، عندما صرت فناناً، وفي المرحلة التي أتحدث عنها الآن، كنت معجباً بالفنان العظيم في اللاوعي، وكنت أحاول أن أقلده من الخارج، وفي ذلك ثمة ما هو ضار، وثمة ما هو مفيد. الضرر، لأن التقليد يصبح إبداعاً فردياً. أما الفائدة، فإنها تأتي من تقليد مثال عظيم، وهذا بدوره يقود إلى الجيد المفيد.

بنى الوالد لنا، وقد رأى مبلغ تعلقنا بالنشاط المسرحي في موسكو، صالة مسرحية، كان في المطعم الرائع الكبير أقواس مقنطرة تصل هذا المطعم بغرفة أخرى، يمكن أن توضع فيها منصة أو أن تنزع، بحيث تتحول الغرفة إلى مكان للتدخين، ففي الأيام العادية مطعم، وفي أيام العروض مسرح، ولإتمام عملية التحويل هذه لا نحتاج إلى أكثر من إضاءة مصباح غاز أو رفع ستارة جميلة ورائعة، عليها رسوم ذهبية حيث تغطي المنصة التي خلفها، وغني عن القول، إنه قد أخذ بعين الاعتبار تأمين كل ما هو مريح خلف الخشبة، كان علينا أن نجدّد الصالة بالعروض، كنت في ذلك الوقت، قد أحضرت معي من فيينا (جافوتّا) أوبرا جديدة، ولهذه الأوبرا ميزتان، الأولى: لم تكن قد عرضت من قبل في موسكو، والثانية: لأنها كانت تقدم للممثلين كلهم، أدواراً مناسبة، لكننا لم نجد ممثلاً يؤدي دور الدوق، تطلب الدور مغنياً حقيقياً، ولم يكن لدينا في الفرقة

مثل هذه الإمكانية، وهكذا اضطررنا إلى أن ندعو مغنياً محترفاً على وشك التخرج في الكونسرفاتوري، صوته باريتون رائع، يتقن الغناء على الرغم من أن مظهره لايشجع، فقد كان قصير القامة، غير وسيم له طريقة بدائية في الأداء، وليست لديه علامات الموهبة الدرامية.

والواقع أنه لم يكن لدينا ما نقوله للباريتون، إذ كان معتداً بنفسه، يخالجه إحساس بالتفوق علينا، قلت في نفسي (هذا أسوأ بالنسبة إليه)، قررت ذلك معتمداً على إرادة الممثل الحمقاء فيّ والتي تند عن نرجسية فاضحة.

شريكته في التمثيل، كانت إحدى قريباتنا التي ظلت قرناً تعد نفسها لتكون مطربة أوبرا والتي لم تقرر بعد الوقوف على خشبة المسرح، انقسمنا إلى مجموعتين في البروفات الأولى.

المجموعة الأولى، وتتكون منا نحن الهواة التافهين، والمجموعة الثانية وتتكون من مغنين علماء، ولقد أشعلت المنافسة بيننا طاقة الهواة الجبارة، ودفعتنا إلى العمل، وكانت الصعوبة الهائلة التي واجهتنا تكمن في أن الباريتون أتقن دوره بسرعة، ولم يعد يرغب في إعادة مقاطعه الغنائية مع الكورس الجاهل.

اضطررت عندها لحفظ المقاطع ذاتها، لكي أعمل مع الكورس بدلاً من صاحبنا الباريتون، وعندما أصبح كل شيء جاهزاً، جاء وأثنى على عمل الهواة، أما نحن - مجموعة الهواة - فقد أجرينا البروفات وفقاً للطريقة الخاصة بنا، أولاً: حاولنا أن (نلفظ) نص الأدوار بحيث أن الكلمات نفسها، تطير آلياً من اللسان كما حدث في (الوتر الضعيف) و(سر المرأة)، ثانياً: تعلمنا كيف نعيش الحياة من حولنا، ليس باسمنا أو باسمائنا، وإنما باسم الدور كما كان الأمر في مسرحية (السيد العملي)، ومفهوم أنه من هذا الاتحاد، لن يخرج شيء ذو أهمية، لأن طريقة معايشة الأدوار في الحياة، تطلبت ارتجالاً دائماً، في حين أن الطريقة الحرفية التي تعتمد على الاسترسال في الكلام، تلغي إمكانية الارتجال.

ولكل عادة آلية فظة، فالاسترسال في الكلام غالباً ما يأخذنا نحو الأعلى إلى الأمام وبسرعة.

فما إن ينهي الشريك جملته الحوارية، حتى أسمع الكلمات النهائية الختامية، التي أعرفها، ويستمر اللسان في الكلام، في حين يتأخر الانفعال، ولا تلحق به بالكلمات.

اعتقدنا إذن أن الكلمات التي ننطقها بطريقة آلية وبثقة، هي من قبيل الايقاع السريع من جهة، والنبرة القوية من جهة أخرى، تكوّنت لدينا خلاصة، من خلال التكرار في البروفات، وتفاهمنا مع بعضنا بعضاً وأعطانا الاستظهار الآلي وهماً كبيراً، وقد تكون الخطة الإخراجية، قد أعدت بطريقة ليست سيئة، من الطبيعي القول إن الفنانين الأوروبيين الكبار أثروا في ذائقتنا، وساهموا في تطويرها، وبلا ريب، فإنه، وفي هذا السياق، ثمة اختلاف كبير بيننا وبين أساتذتنا، وهو بالتأكيد ليس في صالح هؤلاء، كان يكفي الباريتون أن يغني بصوت قوي، ويملأ الصالة كلها به، حتى ينسى الجمهور كل شيء عنا.

ويبدو أن الجمهور، بات يحكم على العرض، بطريقة قريبة من المختص.

وعندما كنا نقول «إنه غبي» ونخفي أننا في الواقع نحسده، كان ثمة من الجمهور من يرد علينا قائلاً، ولكنه يملك صوتاً قوياً، بل أية قوة لديه! وأي حذق ومهارة! وكنا نقول في أنفسنا: «لك هنا أن تتأمل!» ونتبادل النظرات مع زملائنا الممثلين.

أضحى الباريتون الأستاذ بطل العرض، وهكذا شعرنا أننا ظلمناه وأسأنا إليه، وأن علينا أن نفكر ونتأمل بعمق في وضعنا ثانية.

أجل بالطبع، لا بد من أن يكون الفنان حاذقاً إضافة إلى الموهبة! ما العمل؟ إلى أين؟ كيف نعمل وفي أي شيء؟ وإذا كان علينا أن ندرس، فنحن لسنا ضد الدراسة، ولكن قولوا لنا أين وكيف، وإلى من نرجع في ذلك؟ هل نسجل في المدرسة؟ ولكن لم تكن ثمة مدرسة وقتها، كانت هناك حلقات هواة، يتناقش فيها هؤلاء عن الفن من دون خطة أو نظام، هل نأخذ دروساً خاصة؟ بيد أن ما يسمون بالأساتذة الكبار، مهرجون نصابون، أفسدوا التلاميذ، في حين أن الفنانين الحقيقيين لم يظهروا اهتماماً جدياً بالهواة،

أضف إلى ذلك أن بعض الفنانين القلة، وإن كان لديهم بعض الأسس التي لم يضعوها هم أنفسهم، ولم يأخذوها عن الجيل الأكبر، فأنهم لم يكونوا يرغبون في الكشف عن أسرارهم. كيف يعمل الفنان ويبدع؟ السر الذي يحمله معه إلى القبر، يمكن أن يفسر على الشكل التالي: بعضهم لا يقوى على العمل الذاتي، وكل ما يتقنه هو من صنع الفطرة، من دون أن تكون لديه علاقة واعية بالإبداع، والبعض الآخر بالمقابل يدركون جيداً، كيف ولم وكيف يتم ذلك، ولكن هذا سرهم، الذي ليس من المفيد الإفصاح عنه، وفي كلتا الحالتين، فإن هؤلاء وأولئك، يمكن أن يكونوا معلمين غير سيئين، ولكن لم يفتحوا عيون تلاميذهم، ومن حسن طالعي أن مدرسة مسرحية، افتتحت في الفترة التي أتحدث عنها بإشراف تلميذة شيبكين الموهوبة، وريثة المسارح الإمبراطورية القديمة، وقد سمعت الكثير عن طريقة التدريس في تلك الأيام، ورسخ هذا كله في ذاكرتي.

كان التدريس يتم ببساطة، ومن يدري، فقد يكون بعضه أفضل مما لدينا الآن.

كان يقال: «هل تريد أن تصبح ممثلاً؟ عليك بمدرسة الباليه، يجب قبل كل شيء توجيه الفنان، ووجود الناس ضروري.

وإذا كنت لا تريد أن تتعلم الرقص، فاذهب واطلع مجرد اطلاع.

ولسوف يكون منك راقص ممتاز، ليس ثمة امتحان قدرات خاصة بالنسبة للراقص، في حين أنه ضروري بالنسبة للممثلين والمغنين، وإذا لم تقبل، فبإمكانك أن تعود من حيث أتيت، أو تتحول إلى إدارة المنصة».

وهكذا، ووفقاً لنظام من هذا النوع، لم يقبل في قسم التمثيل بعد امتحانات القبول الجدية، إلا من كان لديهم معطيات تؤهلهم لذلك.

حسناً، فلا معنى لأن يقبل المرء بلا مواهب في المسرح، يختلف الوضع الآن في المدرسة هذه الأيام.

كان يجب أن يقبل في المدرسة عدد محدد من التلاميذ الذين يدفعون رسوماً دراسية، ولكن ليس ضرورياً أن يكون كل من يدفع، موهوباً، ويمكن أن يصبح فناناً، وما يجري في الواقع هو أن الموهوبين لا يدفعون، حتى إن كانوا يملكون المال.

ولماذا يدفعون أقل سواء أكانوا موهوبين أم غير موهوبين. يدعمون المدرسة مادياً، ويدفعون للأساتذة، يساهمون في تدفئة البناء، وهكذا لكي يتخرج واحد موهوب، يجب أن يخدع مئات من غير الموهوبين، ولا يمكن لأية مدرسة أن توجد بلا أنصاف الحلول.

كيف كانوا يدرّسون الفن الدرامي، في الماضي، لأولئك الذين اختيروا من عداد مدرسة الباليه في المسرح؟

كانوا يدرِّسونهم، لدى أفضل الفنانين، فعلى سبيل المثال، ميخائيل سيميونوفيتش شيبكين الذي يمثل كبرياء فننا القومي، والذي تجسّد في إبداعه كل ما أخذته روسيا من الغرب، والذي وضع أسس المسرح الروسي الحقيقي، كان يقبل التلاميذ كأفراد أو أعضاء في أسرته، كانوا يعيشون في كنفه، يأكلون، ويشربون، وينامون، ويكبرون، ويتزوجون، وهكذا كان يعمل معهم، ولكن لأدع تلميذته الشهيرة تتكلم نيابة عني، فيدونوفا، فنانة مسرح مالي التي حدثتني أكثر من مرة عن عملها ودروسها مع شيبكين: «هكذا علّمنا ميخائيل سيميونوفيتش شيبكين أستاذنا ومعلمنا الذي لا يُنسى، عشت عنده في بيته في الصيف، عندما كانت تبدأ العطلة الصيفية، كنا يابني أطفالاً نلعب لعبة (الكروكيت) في الساحة مع المراهقين الآخرين، وفجأة نسمع ضجة تملأ الحديقة: (انتباه).

إنه يا بني العجوز، استيقظ وخرج مع بوقه في ثياب النوم، يدعوني إلى الدرس، وسواء بكيت أو شتمت، فإنك لابد أن تذهب، لأن عليك أن تصغي إلى ميخائيل سيميونوفيتش، وعدم الإصغاء إليه أو تجاهله، ممنوع، لماذا ممنوع، أنا نفسي لا أدري، كل ما أعرفه أنه ممنوع.. ممنوع وحسب يابني.

- كأن يحدث أن يكون وجهك متبرماً، تجلس والكتاب في يدك، وتشيح بوجهك عنه.

- حركي شفتيك، تمالكي نفسك، واقرئي لي هذه الصفحة فقط.

إن قرأت بشكل جيد أدعك تخرجين الآن وإن لم تفعلي ذلك، فلن أدعك، سأبقي عليك هنا حتى المساء.

أجل ميخائيل سيميونوفيتش أيها الغالي، أنا لا أستطيع، الأفضل أن أقرأ فيما بعد، عندها سأقرأ عشر صفحات بدلاً من الواحدة!

حسناً حسناً من الأفضل لك ولي أن لا تتأخري.

تبدأ القراءة ولا شيء يجدي يا بني.

- ما بك جئت تتعلمين القراءة والكتابة! اقرئي كما ينبغي. فأنت تعرفين الآن ما ينبغي.

تحاول وتحاول، تستجمع كل انتباهك، وتحاول التركيز، لكنك لا تقوى على انتزاع الكروكيت من الرأس، وإذا أفلحت في انتزاعها، سوف تفكر بشكل أقوى في الدور، وفي مغزاه عندها يستقيم الأمر، وتنفرج.

أرأيت؟ كل شيء على ما يرام، اخرجي الآن ياشاطرة!

وهكذا تخرج راكضاً إلى اللعب، والضجيج والضحك، ثم يصدح البوق ثانية، وتبدأ من جديد.

هكذا يا بني تدربنا، وعملوا على تطويع إرادتنا، فلا ممثل بلا إرادة، والواجب الأول يقضي بأن تتعلم كيف توجه إرادتك».

وإليك حديثها الآخر:

«وأخيراً يا بني مثّلت، قدمتُ عملي الأول. التصفيق والهتاف! وأنا أقف كالحمقاء، أحيي الجمهور وأسرع إلى الكواليس، ثم أعود إلى تحية الجمهور، ومن ثم إلى الكواليس ثانية، تعبت يا بني، ولكنني في الأعماق سعيدة وراضية، هل حقاً أنني أبدعت كل هذا! وفي الكواليس، كان العجوز شيبكين

يقف وفي يده عصا مبتسماً ابتسامة طيبة، طيبة. وماذا كان ذلك يعني بالنسبة إلينا يا بني؟ ميخائيل سيميونوفيتش يبتسم!»

لا يعرف معنى هذه الابتسامة إلا الله، ونحن تلاميذه!

كنت أذهب إلى الكواليس، فأراه ينتظرني، يمسح وجهي بمنديله، ثم يقبلني ويضع يده على خدي ويقول لي: شاطرة، لم يذهب تعبي معك سُدى، اذهبي، اذهبي انحني لهم وهم لا يزالون يصفقون، خذي ما تستحقينه لقاء عملك.

وأعود ثانية إلى خشبة المسرح، أتلفت في جهاته كلها محيية، ثم أعود إلى الكواليس، ويخّيم الصمت أخيراً.

ويناديني ميخائيل سيميونوفيتش، هل تعرفين لماذا صفقوا لك؟ حسناً سأقول لك أنا. السبب يكمن في وجهك الجميل الفتي. ولو أنني أنا بوجهي العجوز كنت مكانك، وأديت مثل هذا الأداء، ماذا كانوا يفعلون بي؟

ماذا؟

كانوا سيطردونني من الخشبة بالتي هي أحسن، تذكري ذلك، والآن اذهبي واستمعي إلى الكلمات المجاملة، وسوف نتحدث فيما بعد عن كل شيء، لدينا حساباتنا!

وبعد أن نجحت نجاحها الأول وأصبحت فنانة مسرح مالي، وسبق لها أن لعبت أدواراً في (برنامجه)، تابعت الفنانة الدرامية الجديدة الرقص في الباليه.

ثمة فنان آخر يدعى سامارين، وهو من فناني تلك الفترة، الذي نجح في الدراما، وكان قد قبل في الفرقة في دور العشيق الشاب، وبرز في أدوار عديدة في (الريبرتوار).

ولكن في الوقت نفسه استمر يؤدي في باليه (القيصر كاندفل) في دور الأسد الذي يجري على الخشبة، وقد نفذ السهم في جسده.

وقد عرفت عنه، أنه كان يتقن أداء دور الميت إلى درجة أنهم لم يكونوا قادرين على إيجاد بديل عنه، وهكذا استمر في التمثيل، كان القيّمون

على المسرح من إداريين وفنانيين يقولون: دعوه يرقص ويمثل قليلاً، لماذا يجلس هؤلاء الشباب، ولا يفعلون شيئاً، فلينظروا إليه.

وفي المسرح نفسه، ثمة طرق ومناهج أخرى لتعليم التمثيل، وعلى سبيل المثال، ما فعله أحد عباقرة المسرح الروسي مع فنان شاب، ولكنه معروف، جاء للتو من مدرسة المسرح إلى المسرح.

عملاً معاً، الأستاذ والتلميذ، على مسرحية فودفيل تتلخص حبكتها كلها، في أن شاباً يسقط رسالة هامة، تكون السبب في بداية كل شيء، أسقط التلميذ الرسالة عامداً متعمداً، وليس بالمصادفة!

- لا أصدقك! أعد! ليس هكذا يسقطون الرسالة.

تذكر جيداً كيف يسقطون رسائل الغرام، أعد المحاولة، الآن أفضل، مرة أخرى، مرة أخرى، أنا لا أصدقك. لا تقنعني!

وهكذا على مدى ساعات، كانت المحاولات تستمر حتى يصل إلى النقطة التي لولاها لما كانت المسرحية، انتظر الإداريون والفنانون تلك اللحظة، التي يتعلم فيها التلميذ كيف يسقط رسالة الغرام. وينتهي الفودفيل والعشيق الشاب تعلّم أكثر فأكثر.

يجب أن يوضع في مكانه الصحيح، قال أحد الفنانين.

ستيبان يا عزيزي أعطني من فضلك المعطف، قال له ذلك بنبرة رقيقة، بل غاية في الرقة، ثم يضيف قائلاً، ناولني أيضاً رباطي الحذاء الموجودين هناك، لا تتكاسل، هاتهما للرجل العجوز واربطهما، حسناً. والآن تستطيع الانطلاق!

كان التلاميذ يتلقون دورة كاملة في الثقافة العادية، وكان الأساتذة من النخب المعروفة في ذلك الوقت، يديرون حلقات نقاش معهم، بهدف تطوير مداركهم، أما فيما يتعلق بالمواد الاختصاصية، فقد كان التعليم يجري هكذا تقريباً، لنفترض أن التلميذ لا يستطيع نطق بعض الحروف: الشين أو السين أو الجيم، عندها كان الأستاذ يجلس أمامه، ويفتح فمه إلى أقصى مداه ويقول:

انظر إلى فمي، كيف يعمل اللسان، إنه يستند على جذور أسناني العليا، افعل ما أفعله أنا، انطق الحرف الفلاني، كرره عشر مرات، افتح فمك بشكل أوسع، دعني أرَ إن كنت تنطق الحرف نطقاً صحيحاً..

لقد اقتنعت بناء على تجربتي الشخصية، أن تصحيح النطق الخاطئ لهذه الأحرف، سيكون ممكناً خلال أسبوع أو أسبوعين من التدريب والمران المركّزين.

كان مدرسو الغناء من فناني الأوبرا، هم الذين يقررون أصوات التلاميذ، الذين اختيروا من القسم الدرامي.

وفي صفوف الإلقاء، كان يُدرّس الشعر وطريقة قراءته وإلقائه، وتجدر الإشارة هنا إلى أن كل شيء يعتمد على المدرس نفسه، أما الذين يميلون إلى الممارسة الزائفة، معتبرين أنها ضرورية للتراجيديا، فقد كانوا يعلّمون تلاميذهم التغني بالكلمات، في حين كان الآخرون يفضلون الحماسة المنطلقة من الداخل إلى الخارج للوصول إلى البساطة وقوة التغلغل في جوهر المقروء، من الكلمات، ومن الطبيعي أن يكون هذا أصعب، ولكنه بالمقابل أصدق، وفي الوقت نفسه وبالتوازي، كان يُدرس دور ليقدم على الخشبة في عرض عام أو ليكون مادة للتدريب، في الأمسيات المدرسية.

وكما يقول الذين عرفوا شيبكين، إنه كان يعرف كيف يقترب من تلاميذه، وكيف يطل على عوالمهم الداخلية، وينظر إليها مختبراً مشاعرهم، فتكون النتيجة تجاوبهم السريع معه، كيف كان يفعل ذلك؟ ظل الأمر سراً لم يقف عليه أحد، ولم يعثر على أثر له، اللهم إلا إذا قرأنا بعض رسائله (كانت رسائله تلك تنطوي على طروحات حول الفن الدرامي، الذي رأى فيه حقيقة حياتية، وفي رسائله إلى تلاميذه نصائح إبداعية لهم) إلى شومسكي، وشوبرت، وغوغول، وعندما يؤدي الدور، كان كل عرض جديد يبدو كما لو أنه بروفة، بعدها يناقش التلميذ، فإما أن يُثنى عليه، أو تُوجه إليه ملاحظات انتقادية، وإذا فشل، فغالباً ما يلفت نظره إلى ما ينقصه، وعلى ماذا يجب أن يشتغل، وما الذي كان إيجابياً لديه، الأمور الإيجابية، كانت تنعشه، في حين أن الملاحظات

الأخرى، كانت توجهه، أما من كان الثناء يشعرهم بالزهو والخيلاء، فلم يكن يحفل بهم أحد. هكذا كان التعليم في الماضي.

حمل إلينا ورثة هؤلاء الفنانين العظماء والباحثون في أعمالهم، بقايا تلك التقاليد غير المدونة، ولكن الحكيمة، وطرقَ التدريس، وحاولوا السير على الطريق الذي رسمه معلموهم، ولقد استطاع بعضهم إيصال الجوهر الروحي للتقاليد، كالفنانة فيدوتوفا وزوجها فيدوتوف، وناديجدا ميخالوفننا ميدوفيدوفا، و ف. ن. دافيدوف وبقية الموهوبين الآخرين.

أما الأقل موهبة، فقد وقفوا عند الفهم السطحي والشكل الخارجي أكثر من المضمون الداخلي، ووقف النوع الثالث عند طرق التمثيل بعامة، وليس عند جوهر الفن ذاته.

وهؤلاء قليلو الموهبة، قلدوا شيبكين من الخارج، وتخيلوا أنهم يعلمون شيبكين الأصيل، في حين أنهم في الواقع، كانوا يعرضون عديداً من الأنماط المتكررة، وكل ما فعلوه، تقديم نصائح حول كيفية أداء دور ما أو الحديث عما يجب أن يكون في نهاية المطاف، في المحصلة النهائية (النتيجة) لدى التعبير عن شخصية ما عن دور ما.

جلس لفيف من الفنانين، وكثير من غير الفنانين، وموظفون لا علاقة لهم بالفن، حول طاولة مغطاة بالجوخ الأخضر، ويبدو أنهم وبغالبية واضحة، قرروا وبعد قراءة غير مكتملة لإحدى القصائد، مصير الموهوبين وغير الموهوبين من الذين يمتحنونهم، وأعرف من خلال تجربتي الشخصية عبر سنوات طويلة أن أولئك الممتحنين الأوائل، نادراً ما يحققون ما يعلق عليهم من آمال، فبإمكان شخص ذي مظهر جيد، ليس له إلا القليل من التجربة والخبرة في أوساط الهواة، أن يخدع أقدر الأساتذة خلال فترة قصيرة من الوقت، الذي تستغرقه المقابلة حيث الأستاذ يبحث عن موهبة جديدة، ويحاول أن يعثر عليها في كل تلميذ يتقدم للامتحان، ويسعد الأستاذ بكل موهبة وبكل عبقرية يكتشفها، بل يفخر بالتلميذ الموهوب، بيد أن المواهب الحقيقية تكون عادة مخبوءة في أعماق الروح، وليس سهلاً استدعاؤها إلى الخارج، لكي تظهر. هذا هو السبب في أن كثيراً من

الفنانين، الذين أصبحوا الآن مشهورين، لم يكونوا في عداد الأوائل، بل حتى إن كثيرين منهم رسبوا في امتحانات القبول (أرلينيف، كنبير) في أحد أفضل مدارس التمثيل، قارنوا بين طريقة القبول في المدرسة مع ما كان في المسرح القديم، وسوف تفهمون الفرق.

أنا نفسي، وقد عملت في مسرح الهواة سنوات طويلة، مثال على ذلك. ولعل كل عضو من أعضاء اللجنة الممتحنة (لجنة القبول) قال في نفسه عني: «طبعاً ليس هذا هو المطلوب! وكل هذا لا ينفع في شيء، ولكن مثل هذا الصوت والطول والقامة.. نادر في المسرح) علماً بأنني كنت على صلة وثيقة بالفنانة غليكيريا نيكولايفنا فيدوتوفا عضو اللجنة، وكنت صديقاً مقرّباً من ابنها، أتردد كثيراً عليه في البيت، حيث كان من هواة المسرح، أو لنقل، كان مجنوناً بالفن الدرامي، وقد أصبح فيما بعد ممثلاً في مسرح مالي.

وفي الفترة التي أتحدث عنها، كان يطلب من التلاميذ الكثير من المواد الثقافية العامة، وكانت ثمة مواد علمية موازية أيضاً، وقد ملأ الأساتذة رؤوس تلاميذهم، بشهادات وإيضاحات وشروحات حول المسرحية التي كانوا يتدرّبون عليها، وكانوا يوقظون فيهم التفكير، إلا أن المشاعر، كانت تظل ساكنة هادئة، وكان الحديث مجازياً خلاّباً، ويفيض بكثير من الموهبة، ويتناول، كيف يجب أن يكون الدور والمسرحية، أي حول النتائج النهائية للإبداع، ولكنهم بالمقابل صمتوا عن الكيفية التي يمكن أن نحصل من خلالها على ذلك، ، وبعبارة أخرى ما هي الطرق أو المنهجية التي تقودنا إلى تلك النتيجة المرغوبة.

علّمونا أن نمثل الدور المعطى بعامة أو بخاصة، ولكنهم لم يعلّمونا فننا، لم يكن ثمة أساس أو نظام ينهض عليه هذا كله، أما الوسائل والأدوات التطبيقية، العملية التي كانت تُتبع فلم يكن أحد يختبرها علمياً. شعرت أنني مادة الاختبار التي يخبزون فيها رغيفاً ذا طعم وشكل خاصين.

علّمونا أن نقرأ بصوت عال، وأن نمثل عن طريق العرض، أي أن نعرض، وكانت النتيجة غالباً، تقليد المعلم، بل ونسخ حركاته تماماً، وكان التلاميذ يقرؤون قراءة صحيحة مراعين علامات التنقيط كلها، وقواعد اللغة

كلها، وكان كل منا من حيث المظهر، يشبه الآخر، فقد كانت الملابس تخفي جوهر كل منا.

ليس من أجل هذا كتب الشاعر قصائده وأناشيده، ولم يكن هذا ما يرمي إليه من خلال مشاعره، ولم يكن يهمه، ماذا يقول قراؤه في الحفلات الاستعراضية.

وقد عرفت معلمين ومدرسين علّموا طلابهم هكذا:

- أجعل صوتك حاداً واقرأ. اجهد نفسك. ليكن صوتك غليظاً. اقرأ كما يحلو لك!.

وهناك معلم آخر، جاء إلى الكواليس بعد الانتهاء من مشاهدة أعمال الطلبة، وقال ممتعضاً:

- لماذا لا تهزون رؤوسكم، فالإنسان عندما يتكلم يهز رأسه؟

ولهذا الهز قصة صغيرة: استطاع أحد الفنانين الرائعين أن يجمع أكبر عدد من مقلديه، ومع الأسف، كانت لديه نقيصة فظيعة، وهي عادة هز الرأس، وقد أخذ عنه الذين جاؤوا من بعده، أسوأ ما فيه (هز الرأس) وتركوا الموهبة والتقنية اللامعة الرائعة التي تمايز الفنان الحقيقي. وكانت النتيجة أن جيلاً من الذين تخرجوا في المعهد، أخذوا معهم عادة (هز الرأس).

بعبارة واحدة، كانوا يطلبون من الطلبة، إعادة ما كان لدى معلمهم، كانوا يفعلون الشيء ذاته ولكن بشكل أسوأ، بل أسوأ بكثير، ويُعزى ذلك إلى أنهم لم يكونوا يملكون الموهبة والتقنية التي يملكها الفنان الحقيقي، علماً أنه كان بوسعهم أن يفعلوا ذلك على طريقتهم الخاصة، وربما بشكل أفضل، وليكن أسوأ، ولكن يكفي الصدق والعفوية اللذان يمكن أن يكونا أساساً ليصدقهم المتلقي، ويمكن فعل الكثير في الفن، ولكن على أن يكون ذا قيمة فنية ومقنعة.

وبصرف النظر عن سلبيات تعليم الفن الدرامي، إلا أنه، وبفضل معلمين موهوبين، وإن كانوا قلة، كنت قد أشرت إليهم، فإن روح شيبكين

ظلت في المدارس والمسارح، ووصلت إلينا على الرغم من أن الصورة أو المظهر الذي أخذته، جاء شاحباً وباهتاً.

عندما دخلت المدرسة المسرحية، وجدت نفسي بين مجموعة من التلاميذ، أصغر سناً مني إلى حد بعيد، كانت المدرسة تضم تلاميذ وتلميذات، تبدأ أعمارهم من الخامسة عشرة، في حين كنت أنا مدير الجماعة الموسيقية، وممثلاً لكثير من الجمعيات الخيرية. وكان البون شاسعاً، بيننا وبين وجهات نظرنا وآرائنا، بحيث كان صعباً علي أن أشعر أنني في بيتي، في ظل نظام مدرسي علي أن أتقيد به كغيري من التلاميذ، أضف إلى ذلك، كان حضوري بانتظام مستحيلاً كوني كنت مرتبطاً بأعمالي الخاصة في المصنع، وأعمالي الإدارية الأخرى التي لا يمكن تأجيلها.

هكذا بدأت التلميحات إلى تكرار تأخري عن مواعيد المحاضرات، وإلى المزايا التي كنت أتمتع بها في المدرسة، في حين لم يكن الآخرون يحصلون على مثلها، شعرت بالضيق والملل من هذا كله، وقررت ترك الدراسة، ولم يكن قد مضى على التحاقي بالمدرسة، أكثر من ثلاثة أسابيع، تركت المدرسة أيضاً غليكيريا نيوكولايفنا التي من أجلها دخلت.

فتوة فنية

حلقة ألكسييف

كانت الأوبريت في الفترة التي أتحدث عنهافناً دارجاً، يلقى رواجاً منقطع النظير، وكان الفنان لينتوفسكي (لينتوفسكي ميخائيل فالنتينوفيتش: (١٨٤٣-١٩٠٦) ممثل ومنتج مسرحي كبير، بدأ حياته الفنية في الريف، حقق نجاحاً متمايزاً في الفودفيل والأوبريت، أثّر في ستانيسلافيسكي الشاب عندما كان مولعاً بالأوبريت المترجم) قد جمع قوى فنية رائعة، تضم مواهب حقيقية، من مغنين وفنانين من مختلف الاختصاصات، وبفضل طاقة هذا الرجل الاستثنائي، أقيمت دورات مسرحية صيفية لا مثيل لها في أي مكان من العالم، من حيث التعدد والثراء والاتساع.

حوّل لينتوفسكي أحد أحياء المدينة إلى منتزه عام فيه الروابي والمروج والبرك والينابيع والممرات والطرقات والساحات.

وقد أطلق على هذه الحديقة اسم الإرميتاج (ليس المتحف المعروف في بطرسبورغ)، ولم يبق منه شيء، لأن ساحة الحديقة امتلأت بالبيوت، ما الذي لم يكن موجوداً في هذه الحديقة! كانت السفن والزوارق تجري في بركها، وكانت ثمة صواريخ نارية تمثل المعارك الحربية بين الأساطيل وغرق السفن، وحتى الممرات المصنوعة من الحبال فوق سطح البرك، إضافة إلى ذلك، كنت ترى الجنادل الجميلة، وهي تسبح في مياه الحديقة، وقد ازدانت بالمصابيح الملونة الخلابة، وكان منظر السابحات الفاتنات، بل الجنيات الساحرات يسبحن كعرائس الماء الخياليات في برك الحديقة ونافوراتها التي بنى منها لينتوفسكي مسرحين كبيرين: أحدهما عبارة عن باليه مائي، يتسع لثلاثة آلاف متفرج، ويستعمل للأوبريت، والآخر باليه أرضي في الهواء

الطلق، وقد شاهدت فيه مسرحية ميلودرامية تدعى (آنتي) بنيت على شكل أطلال اغريقية، وقد قُدمتْ في كلا المسرحين عروض رائعة، قياساً إلى عروض تلك الفترة، وعزفت أوركسترات معروفة، وفرق باليه وأجواق غنائية بحضور فنانين رائعين، وإلى جانب المسرح، ساحتان كبيرتان لهما خشبة مخصصة للعروض التي تقدم في الهواء الطلق، مع مكان هائل للمتفرجين، تحت السماء المفتوحة.

كل ما كان معروفاً في أوروبا، في مجال الحدائق الاستعراضية، نُقل إلى الإرميتاج الذي غدا بورصة مسرحية عالمية يقصدها كل من يزور موسكو.

أما الساحة الأخرى، فكانت مخصصة للسيرك، وألعاب الخفة ومروضي الوحوش والمصارعة. بعبارة أخرى، كانت مكاناً يلتقي فيه كل من يخطر لك: الأوركسترا العسكرية (فرقة موسيقى الجيش) أجواق الغجر، مطربو الاغنيات الروسية الشعبية، وهكذا، فكل من كان يأتي إلى موسكو من الروس والأجانب كانوا يزورون الحديقة المشهورة، وكانت مطاعمها تفتح أبوابها طيلة الوقت، وكان الجمهور ينتمي إلى شرائح اجتماعية مختلفة.

العائلات العامة، الارستقراطيون، بائعات الهوى، رجال الأعمال، كلهم كانوا يهرعون إلى الإيرميتاج ولاسيما في أيام الصيف الحارة، حيث يصعب التنفس، بل يكاد المرء أن يختنق من شدة الحر.

وكان لينتوفسكي حريصاً على أن يكون جمهوره من العائلات، وقد دفعه حرصه هذا إلى أن يكون صارماً، يمنع كل ما من شأنه الإساءة إلى سمعة مؤسسته، وفي سبيل تحقيق ذلك، كان يطلق الإشاعات عن نفسه، كأن يُقال إنه ألقى بأحد مثيري الفضائح من على السور ليتحطم رأسه. وإنه كان يلقي السكران في بركة الماء ليصحو، وكانت بائعات الهوى يخفنه كالنار، ولذلك حرصن على أن يظهرن بمظهر السيدات الرصينات في النزل الراقي، وإذا خرق أحد قوانينه، فإنه يحرمه من دخول الإيرميتاج إلى الأبد.

وبالفعل، يمكن أن نصدق هذا كله، لأن لينتوفسكي كان ذا مظهر يوحي بالهيبة، فقد كان قوياً ذا منكبين عريضين، ولحية كثة سوداء وشعر مرسل على طريقة الارستقراطيين الروس القدامى (البايار) إضافة إلى ملامحه الشرقية، وصوته القوي، وحركته المفعمة بالطاقة والحيوية، وكان يرتدي ملابس تساعد على اكتمال الصورة الرصينة تلك، فمعطفه كان من الجوخ الرقيق الأسود، وحذاؤه كان طويلاً يلمع.

وكان يعلق على صدره سلسلة ذهبية كبيرة ازدانت بالأوسمة والنياشين والميداليات التي منحه إياها كبار الشخصيات، وربما أبناء العائلة الملكية، وكان يضع على رأسه قبعة روسية لها فتحة كبيرة يبرز وجهه من خلالها ويحمل في يده عصا ضخمة، تلقي الرعب في قلوب المشاغبين، وكان يظهر فجأة ودون سابق إنذار، وفي كل زاوية من زوايا حديقته لاتغمض عيناه عن أية شاردة أو واردة إليها، هذا الإيرميتاج الذي كان المكان الأثير لدى الشباب أصبح حلمنا المسرحي العظيم.

في صيف عام ١٨٨٤ قررنا أن نبدأ العمل في الأوبريت التي حشدنا لها ممثلين من مسرح لينتوفسكي ومن غيره ومن كل مكان توفر لدينا وإن كان مسرحه المثل الأعلى بالنسبة إلينا.

أردنا أن نبني فضاء للاستعراض الموسيقي في الساحة الكبيرة مقابل المسرح في لوبيموفكا وأردنا أن نزيّنها بالمصابيح، ووضعنا كراسي وطاولات لمن يريد أن يشرب الشاي، أو لمن يريد أن يأكل المثلجات، وأن نقدم برنامجاً في الهواء الطلق وألعاب خفة على ضفاف النهر، وأردنا أن نقلد الإيرميتاج، بأن نفتح الأبواب من دون انقطاع، وما إن ينتهي العرض المسرحي، حتى تبدأ فعاليات أخرى وندعو الضيوف إلى تسليات جديدة، وما إن تنتهي التسليات الممتعة، حتى يدعوهم العرض المسرحي، حيث يبدأ فصله الثاني، ولك أن تتصور المتاعب التي واجهناها، ونحن نعد احتفالاً لمرة واحدة فقط، وإلى الأبد، بسبب عدم وجود عدد كاف من المتفرجين، لقد أنجزنا جزءاً كبيراً من العمل على تركيب الإضاءة وتنظيف الحديقة لأننا ببساطة لم نكن

نملك المال الكافي، وبالتوازي مع هذا العمل، سارت بروفات الأوبريت مع الجوق الكبير والفرقة، قدمنا الفصل الأول من ماكوتا، الذي لعبتُ فيه بالطبع دور الراعي (بيبو)، أشعر الآن بالخجل، وأنا أنظر إلى نفسي - في الصورة - في هذا الدور.

كل شيء تافه، أردأ من تجميل حلاق فظ، ذلك كان الماكياج الذي وضعناه، من شاربين مجعدين، وشعر رأس مستعار، إلى سيقان مشدودة شداً عنيفاً، كل هذا الماكياج لراع بسيط وساذج، يعيش في أحضان الطبيعة، أي عبث ذلك الذي يصله الممثل عندما يستخدم المسرح لعرض الذات، في تلك المرة كنت مولعاً بحركات وإيماءات الأوبرا البالية الميتة، غنيت طبعاً على طريقة الهواة، كان الممثلون لطفاء إلى أبعد الحدود في أدوارهم ما عداي أنا، كنت الوحيد الذي لم أتقن دوري، كان الجوق يتألف من أفراد العائلة، إضافة إلى الأصحاب والأصدقاء، ولكن أولئك امتلكوا الحد الأدنى من الصوت، أو من الإيحاء به.

كان العديد منا - أنا وأخي الأكبر منهم - يضطرون إلى السفر يومياً، من موسكو إلى القرية، في الساعة السابعة مساءً، وكانت البروفات تستمر حتى الثانية أو الثالثة فجراً، وفي الصباح، في الساعة السادسة، تكون العودة إلى موسكو، ومن ثم إلى القرية ثانية لإجراء البروفات المسائية، وهكذا دواليك..لا أدري كيف كنا نتحمل هذا الجهد كله.

والأعجب من هذا أننا لم نكن لننام ليلاً، في كثير من الأحيان، لأننا كنا بعد البروفة، ننسحب إلى الغرفة الواسعة المعدة للجوق الذي كنا ننظر إلى أفراده باعتبارهم ضيوفاً، وكنا نتسلى ونمرح الليل كله تقريباً، في تلك الغرفة ، أسرّة متجاورة، يفصلها عن بعضها ممر صغير يسمح بالمرور، ولكم أن تتصوروا ما الذي كان يجري في مكاننا هذا، إذ كنا نروي النكات، نثرثر ونضحك حتى نقع على قفانا، وكنا نقلد الحيوانات، القردة التي كنا نقلدها، ونحن نرتدي ملابس آدم، ونقفز من الدولاب، ونسبح ليلاً في النهر، ونقوم بالتمارين الرياضية، ونتنزه على سطح البيت، إلى درجة أنه تخلخل واهتز.

ما اضطرنا إلى أن نوزع أفراد الجوق (الكورس) على غرف أخرى، ونخلي غرفتنا، ولكننا مع ذلك، لم نبتعد عن بعضنا بعضاً، إذ يأتي أحدنا لزيارة الآخر.

لم يتوقف العرض، بل نجح سواء داخل المسرح أو في الساحة، كذلك كانت نزهتنا ناجحة أيضاً، ولكننا كفنانين لم نستفد إلا قليلاً، بل تضررنا، لأننا أضفنا إلى كليشهات التمثيل الدرامي أخرى جديدة في الأوبرا والأوبريت، وهذه الأخيرة مع الفودفيل تُعدُّ مدرسة جيدة للفنانين، وقد درج فنانونا القدامى على أن يبدؤوا مسيرتهم الفنية، وأن يتعلموا الفن الدرامي من هذين النوعين ويصيغوا منهما تقنيتهم الفنية، وفي مثل هذا النوع الخفيف (الأوبريت والفودفيل) الإلقاء والصوت والإيماءة والإيقاع الخفيف والمرح الصادق، أكثر من ضروري.

ما يحتاجه الممثل هو الرقة واللطف والأناقة، تلك التي تشبه غاز الشمبانيا، الذي تتحول هذه الأخيرة من دونه إلى ماء حامض، وميزة هذا النوع أيضاً، تكمن في أنه يتطلب تقنية خارجية كبيرة، وإذ ينجزها ويمتلكها ويصوغها، فإنه لا يثقل الروح بمشاعر قوية ومعقدة، ولا يضع أمام الممثلين الشباب، الذين لم يشتد عودهم وتتضح تجربتهم بعد، مهمات إبداعية داخلية صعبة.

فهمنا واستوعبنا هذه المتطلبات الفنية الكبيرة للأوبريت آنذاك، ولم نقنع بما هو أقل، والسبب في ذلك يُعزى إلى أن الذوق المهذب، كان يريد للفن مثل هذه الرقة تحديداً.

لكن من سوء حظي أنني كنت أعاني من صعوبة نطق كثير من الحروف، وكنت طويلاً فظاً ثقيل الظل، وكنت كلما دخلت غرفة صغيرة، كان أصحابها يسرعون إلى إبعاد كل ما هو قابل للكسر، عن طريقي، لأنهم يعرفون أنني سأكسره، وفي إحدى الحفلات الراقصة أذكر أنني أوقعت نخلة كانت في إناء، وفي مرة أخرى، وكنت أرقص مع إحدى السيدات زلقت قدمي فأمسكت ببيانو فانقلب، وكانت النتيجة تحطم قائمته.

هذه الأحداث الكوميدية (عزَّزت) ارتباكي، حتى إنني لم أكن أجرؤ على القول، إنني أريد أن أصبح ممثلاً، لأن ذلك كان يثير سخرية وهزء

الأصدقاء. اضطررت للصراع مع معطياتي، مع ما لدي من إمكانيات، فعملت على تطويرها، بدءاً من الصوت والإلقاء والإيماءات، وعانيت ألم البحث، معاناة إبداعية، وقد وصلت إلى حافة الجنون وأنا أعد نفسي.

كان الصيف حاراً، وقررت التخلي عن هواء القرية، عن طبيعة الصيف وأجواء الأسرة المريحة، هذه التضحيات كلها، كانت في سبيل العمل في منزلنا الفارغ في المدينة. هناك في الغرفة الواسعة وأمام المرآة الكبيرة، كان العمل مريحاً على الإيماءة والليونة، وكانت الجدران والسلالم الرخامية، تعطي الصوت، ذلك الرنين المطلوب، وقد التزمت بالبرنامج الذي وضعته لنفسي طيلة الصيف والخريف، وبعد الانتهاء من أعمالي المكتبية، كنت أواظب على التدريب من الساعة السابعة مساءً، وحتى الثالثة أو الرابعة ليلاً من دون توقف، ومن الصعوبة بمكان أن آتي على ذكر ما كنت أقوم به.

كنت استخدم كل ما يقع في يدي، البطانية، أي قطعة من المادة أو جزء من الملابس، قبعة نسائية أو رجالية، كل ما كان يلزم لإظهار الملامح الخارجية للشخصية التي تخيلتها أنا نفسي.

وطالما أنني كنت أنظر إلى نفسي في المرآة، وكنت أنا المتفرج، فقد تعرفت على جسدي من خلال الليونة، وكنت قليل الخبرة، وبالتالي لم أشتبه بمدى الضرر الذي ينطوي عليه التدريب أمام المرآة، ولكن وعلى الرغم من ذلك، فقد كانت ثمة فائدة أو جزء من الفائدة من هذا العمل، أدركت جسدي وعيوبه والوسائل الخارجية التي علي أن استعملها في صراعي مع هذه العيوب، وقد تحقق على صعيد الليونة المسرحية الشاملة، نجاح كبير ما ساعدني في العام القادم على البدء بنوع جديد، أي الكوميديا الفرنسية الغنائية التي راجت في ذلك الوقت على يد الفنانة الفرنسية الرائعة آنا جوديك، في كل من موسكو وباريس وبطرسبورغ.

اعتبرت منذ تلك اللحظة، أنني اقتربت خطوة واحدة من الدراما، وكانت شقيقتاي قد عادتا من باريس مبهورتين بفن جوديك هذه، حيث

شاهدتاها في الكوميديا الموسيقية (ليلي) التي تألفت من أربعة فصول، لم يكن فيها شخصيات كثيرة، إلا أنها بالمقابل كانت حافلة بالموسيقى والمزايا الدرامية.

ولم تقفا عند حدود سرد أحداثها بدقة مذهلة، وإنما حاولتا أن تعزفا الموسيقى أيضاً، وحدها الذاكرة الشابة تقوى على تذكر كل شيء تقريباً، ومن خلال مرة أو مرتين من المشاهدة. وهكذا عكفنا في الحال، على تدوين النص من فيهما (الشقيقتان) وقد واجهتنا مشكلة في الترجمة من الفرنسية إلى الروسية، فالكلمات الفرنسية، عندما تنقل إلى الروسية تكون فقراتها طويلة جداً ، ولذلك قررنا أن نكتب النص بعبارات مختصرة لا تكون أطول من النص الفرنسي، اهتدينا إلى طريقة عملية، وهي أن كل عبارة مترجمة، كانت تختبر من قبل الممثل مباشرة، وكانت كل فقرة، يجب أن تنطق بشكل صحيح، وأن تعطي الممثل إمكانية تلوينها صوتياً وإنفعالياً مطابقاً للفرنسية، ومن حسن الحظ، أن الممثلين جميعهم، كانوا يتقنون الفرنسية ويعرفون نكهتها وموسيقاها أيضاً، وليس عبثاً أن تختلط بدمائنا دماء أخرى فرنسية فنية، وقد بلغ بعض الممثلين، ولاسيما أختي ز. ألكسييفا الكمال في هذا الصدد، وكان صعباً على المتلقي أن يمايز بين اللغتين الفرنسية والروسية، هل كانت تتحدث الروسية أم الفرنسية؟ والواقع أننا، ونحن نتحدث الروسية، كنا ننقل اللكنة الفرنسية والنبرة الفرنسية، ولذلك كان يخيل للمتفرج الروسي أن العرض باللغة الفرنسية، ولم تكن الحركة في حال أفضل، فقد كان الإيقاع والفعل على الطريقة الفرنسية، التشكيل الحركي والإخراج بعامة، كانا قد نسخا وبالتفصيل من العرض الفرنسي وبمساعدة الشقيقتين، تمثلت واستوعبت الدور على الطريقة الفرنسية، واستطعت انطلاقاً من ذلك إظهار شخصيتي المستقلة على الخشبة، وقد لا أكون وفّقت في أن ألعب الدور الذي رسمه المؤلف، ولكنني بالتأكيد قدمت شخصية الفرنسي الحقيقي، وهذا بالنسبة إلي نجاح، فإذا كنت أنسخ الشخصية التي أؤديها، فعلى الأقل لم أكن أنسخ نمطاً مسرحياً ميتاً لا حياة فيه، وإنما حي لاحظته في الحياة.

ومنذ تلك اللحظة التي أحسست فيها بالسمة القومية للدور، أصبح سهلاً علي أن أجسد إيقاع كلماتي وحركاتي، لم يكن إيقاعاً من أجل الإيقاع، بل كان إيقاعاً داخلياً، على الرغم من أنه كان فرنسياً نمطياً - وليس حالة فردية - كما عبرت أنا عنه.

نجح العرض نجاحاً جماهيرياً، وأعيد مرات عديدة، والمسرح مليء، ولكن كان مجانياً بالطبع، وقد أعطانا هذا التكرار، كما العروض الأخرى، إحساساً بالفخر، أصبحنا معروفين ولنا شعبيتنا وكانت بطلة الأمسيات أختي ز. ألكسييفا، وحققتُ أنا أيضاً نجاحاً لا بأس به.

بيد أن السؤال كان، هل جنينا فائدة تُذكر من هذا العرض؟

أعتقد أننا فعلنا، بل كانت الفائدة مزدوجة، فأولاً: وفرت لنا اللغة الفرنسية إمكانية تليين إلقائنا الثقيل، وأعطته بعضاً من الحدة، جعلت لغتنا الروسية أطرى، وثانياً: بفضل مضمون المسرحية وطبيعة الأدوار، كان علينا أن نقدم مقاربة جديدة للدور.

كنت جندياً شاباً في الفصل الأول، نافخ بوق، وفي الفصل الثاني، ضابطاً مدبّراً في الخامسة والعشرين، وفي الأخير، جنرالاً متقاعداً أنهكه النقرس، ولتكن السمات المتمايزة التي كنت أبحث عنها في حينها محض خارجية، إلا أنه من الممكن الوصول من الخارج إلى الداخل، ليس هذا الأفضل طبعاً، إلا أنه حل ممكن إبداعياً في بعض الأحيان، وقد ساعدني مثل هذا الحل، على معايشة الدور جزئياً، كما حدث سابقاً في عرض (السيد العملي) عندما أديت دور الطالب.

في فصل الشتاء التالي، وفي مسرح (مطعم البيت) أعدت حلقة أليكسييف عرضاً كبيراً وصعباً، أخرجه شقيقي ف. ألكسييف، كان العرض المذكور أوبريت يابانية تدعى (ميكادو) وضع لها الموسيقى الموسيقار الإنكليزي سولييفان، وصمم الديكور كاروفين، تحول بيتنا طيلة الشتاء إلى ركن ياباني، وقد استضفنا فرقة سيرك يابانية، كانت تعمل في السيرك

المحلي، وراحت تقيم عندنا ليلاً ونهاراً، وكان أعضاؤها ودودين مهذبين، علمونا العادات والسلوك الياباني، وطريقة المشي والآداب العامة والانحناء للتحية والرقص وطريقة استعمال المروحة اليابانية، وكيفية التحكم بالعضلات، وهذه الأخيرة تمارين جيدة للجسد، أعدّ المشاركون وحتى غير المشاركين ملابس يابانية، خصصت للبروفات، وذلك وفقاً لتعليمات أعضاء الفرقة اليابانية، وتعلمنا كيف نربط الأحزمة اليابانية الحريرية، وكيف نفكها، واعتادت النساء على المشي، وقد ربطن أرجلهن إلى ما يقرب من ركبهن وغدت المراوح أيضاً أداة، لا يمكن الاستغناء عنها في الحياة اليومية، بل وذهبنا إلى أبعد من ذلك، إذ كنا نستعين بها أثناء الحديث، لتساعدنا على التفاهم فيما بيننا، وعندما كنا نعود إلى البيت بعد العمل، كنا نرتدي الملابس اليابانية، ونتجول بها في المساء كله، وحتى الليل، وفي المناسبات كالأعياد مثلاً، لم نكن نخلعها طيلة اليوم، وكان جميلاً أن يجتمع اليابانيون حول المائدة أثناء الغداء أو أثناء شرب الشاي، وهم يهزون مراوحهم التي كانت تشاركنا الحديث، وتحدث صوتاً كلما فتحت أو أُغلقت.

كانت لدينا صفوف رقص، وتعلمت النساء طرق الجيشا كلها، تعلمنا كيف نستدير على أعقابنا في خفة وإيقاع صحيح واتزان إلى اليمين تارة وإلى اليسار تارة أخرى، وتعلمنا أيضاً كيف ننبطح على الأرض وننثني نحو الأعلى كما يفعل الرياضيون.

تعلمت نساء أخريات أخيراً، كيف يلقين المراوح إلى الأمام على إيقاع راقص، بحيث تشكل نصف دائرة، وهي تطير وتسقط في أيدي آخرين راقصين أو مغنين.

تعلمنا كيف نلعب بالمروحة ألعاب خفة، كيف نلقي بها من خلال الكتف، والساقين، ولكن الأهم أننا عرفنا، وبلا استثناء الأوضاع اليابانية كلها، التي نستخدم فيها المراوح، وتزداد تلك الأوضاع عندما تبدأ الأغاني والكلمات التي كانت تدوّن كما تدوّن النوتة في الموسيقى، هكذا كانت المرواح، في كل

فقرة، وفي كل فاصل موسيقي، وفي كل نغمة قوية تومئ إيماءة محددة، وتتحرك حركة محددة، وفي وضع محدد.

وفي المشاهد الجماعية (الجوقة، الكوس) كان كل واحد من المنشدين يقوم بعديد من الإشارات والإيماءات والحركات التي تخصه وحده، يؤديها وهو يمسك مروحته في كل نغمة وفي كل فاصل موسيقي أو فقرة من الفقرات الهامة.

وكانت الأوضاع، تتوقف على ترتيب المجاميع، وعلى التغيير المستمر في حركتها، بدا المشهد وكأننا نراها من خلال منظار العدسات، الذي يقدم صوراً عديدة (الكاليدوسكوب)، وبينما يرفع البعض مراوحهم إلى أعلى، كان البعض الآخر يخفضها إلى ما يقرب من قدميه، في حين كان آخرون، يفتحونها ناحية اليمين أو يذهب بها البعض الآخر إلى اليسار، وعندما كان (الكاليدوسكوب) يرينا، حركات المجاميع الكبيرة، والمراوح المختلفة الألوان والأحجام تتحرك في الهواء، وتطير على خشبة المسرح بألوانها الخضراء والصفراء والحمراء، كانت الروح تؤخذ بهذه المؤثرات المسرحية.

كانت ثمة أخشاب (بارتكابلات) كثيرة مدرَّجة بشكل تنازلي، من الخلف إلى الأمام (على خشبة المسرح) بحيث يمكن رؤية الممثلين في الصفوف الأمامية، راكعين، ورؤية الصفوف الخلفية، واقفة، ولكن على ارتفاع بضعة أقدام تدريجية من الصف الأول، وبالتالي يبدو حينها قوس المسرح (الإطار) ممتلئاً كله بالمراوح، وكأن الممثلين والجوقة، يغطونه كله، وكأنهم ستار له.

و(البارتكابلات) طريقة غير جديدة، وهي مناسبة للمخرج، لكي يشكل مجموعاته المسرحية ومشاهده الجميلة، وهي تسمح له بأن يظهر الممثلين الذين يقفون في المؤخرة، ووسيلته في ذلك، رفع البارتكابلات الخلفية، وخفض الأمامية، إضافة إلى ذلك، الملابس البديعة التي كانت تعرف بها المرأة اليابانية الحقيقية والليونة الأصلية والتمثيل المنطلق وحركات الخفة

والإيقاع المتمايز والرقص والسيدات الشابات ذوات الوجوه المليحة والحرارة. مثل هذا النجاح في مثل هذا السياق يبدو، مفهوماً (عرضت الأوبريت (ميكادو) في ١٨ نيسان (أبريل) عام ١٨٨٧ في منزل آل ألكسييف، وقد لعب ستانيسلافسكي دور الأمير نانكا - بو) المترجم.

وحدي أنا كنت البقعة التي لطخت الثوب.

شيء غريب لا يمكن تفسيره!

كيف لي أنا الذي ساعدت شقيقي، في إخراج الأوبريت وعملت معه على إيجاد نبرة جديدة وأسلوب جديد في الإخراج، أن لا أتخلى عن الأكثر بدائية، عن الأوبرا المسرحية، عن الجمال النمطي المتداول كورق اللعب، ولا أستطيع الابتعاد عن الحركات التي تدربت عليها، أثناء العمل صيفاً في الغرفة الأمامية الواسعة، التي أشرت إليها آنفاً.

لم أستطع تجنبها، حتى وأنا ألعب دوراً مغايراً في عرض ياباني، بل حاولت أن أكون في هذا الدور مغنياً يابانياً وسيماً.

كيف يمكن أن أضغط على الطريقة اليابانية قامتي الطويلة النحيلة، وأنا الذي كنت قد حلمت بأن أجعلها مستقيمة! وهكذا، وفي هذه المرة أيضاً، عدت إلى الأخطاء القديمة، وبدائية الأوبرا.

قررنا أن يكون العرض القادم درامياً، لأننا ببساطة ضقنا ذرعاً بالأوبريت، وما كان هذا العرض ليستحق الوقوف عنده، لولا أن وضعاً ما متصل به، وله تأثير فيّ كفنان، كل ما في الأمر، أنني قررت أن أؤدي دوراً تراجيدياً في فودفيل بسيط بعنوان (تعاسة من نوع خاص) موضوعه بدائي، بل من أكثر الموضوعات بدائية، زوج يحاول أن يلهب مشاعر الحب في زوجته، ويعلمها في الوقت نفسه درساً، فيلجأ إلى تلفيق تراجيديا، متظاهراً أنه تناول سماً، وأن تأثيره مميت، وينتهي الفودفيل بالعناق، احتجت إلى هذا الفودفيل الخفيف، لا لكي أُضحك، وإنما لكي أختبر من خلاله قدراتي

الدرامية، وأهز المتفرج، ولكن النتيجة كانت عكس ما أردت وما توقعت، ومن هنا، كانت سلسلة مواقف كوميدية.

- أَتَرَك انطباعاً؟ تساءلت وأنا أؤدي الدور في البروفة.

- لا أدري. فالواقع أنه لم يترك انطباعاً لدي.

قال المتفرج ذلك معتذراً

- والآن..؟

عدت راكضاً إلى خشبة المسرح، ورحت أؤدي الدور من جديد، بذلت جهداً، وتوترت أكثر إلا أن ذلك قادني إلى الأسوأ.

بيد أن الماكياج الذي كنت قد وضعته والشباب والصوت القوي والمؤثرات المسرحية، والنماذج التي قلدتها، وجدت في نهاية المطاف من يعجب بها، ولأنه لا يوجد ممثل بلا معجبين، فقد وجدوه بالنسبة إلي في هذا الدور.. ولذلك احتفيت أنا بإطرائهم لي، واعتبرت أن من انتقدني، كان ينطلق من الغيرة والحسد والغباء وسوء الفهم.

لدى كل ممثل نسق كامل من الأسباب، لتبرير أخطائه، وهو يكفي وموجود لدي أيضاً، لأصدق نفسي وأزعم أنني ممثل تراجيدي بالفطرة أو ولدت لأكون ممثلاً تراجيدياً، كيف لا! طالما أنني، حتى في الفودفيل، استطعت أن أصل إلى صدمة المتفرجين، في حين أن الواقع كان شيئاً مختلفاً تماماً، ألوان التراجيديا أوضح، أبرز، تضرب في العيون والآذان، لذلك، فإن أخطائي هذه المرة كانت أقوى، من تلك التي ارتكبتها في العروض الأخرى.

وعندما يكذب الممثل وصوته متوسط، فإنه مزعج، ولكن عندما يكذب وهو يصرخ ملء حنجرته، فإن الإزعاج يصبح أكثر وأكثر، أما أنا، فقد كذبت ملء حنجرتي، ليكن ما يكون، فإنني في هذا العرض لعبت الدور التراجيدي الأول!.

الحلقة المنافسة

ظهر لدينا منافس في ذلك الوقت، في عروض الهواة المنزلية، وأقصد حلقة سافا إيفانوفيتش مامنتوف، وكنت قد وعدت القراء في بداية الكتاب، بأن أتحدث عن هذا الإنسان المدهش الذي عرفه الناس جيداً ليس في الفن فحسب، وإنما في المجالات الاجتماعية أيضاً. إنه مامنتوف الذي شق الطرق وسكك الحديد في الشمال في أرخانفلس ومورمان، بهدف الوصول إلى المحيط، وفي الجنوب دونيتسك، حيث مناجم الفحم، بهدف ربطها بمركز الفحم، على الرغم من أنه في الوقت الذي بدأ فيه هذا العمل الثقافي الهام، سخروا منه وقالوا إنه مغامر طائش!

إنه هو الذي رعى الفنون وقدم للفنانين تعليمات قيمة، حول الماكياج والإيماءة والملابس وحتى الغناء، ولقد أعطى الكثير فيما يتعلق بمسائل بناء الشخصية المسرحية ، وأرسى دعائم قوية لفن الأوبرا في روسيا، وهو الذي كان وراء ظهور شليابين، والذي جعل بوسائله موسارسكي شعبياً، بعد أن رفضه كثير من المتخصصين، وهو أيضاً الذي كان سبب نجاح أوبرا ريمسكي كورساكوف (سادكو) وقد ساهم هذا النجاح في إيقاظ طاقته الإبداعية، حيث ألف (خطيبة القيصر) و(سلطانة) اللتين كتبتا لأوبرا مامنتوف، واللتين عُرضتا للمرة الأولى هنا.

وهنا أيضاً، وفي مسرحه، حيث قدم عديداً من الأعمال الرائعة، من إخراجه، تعرفنا على فناني ديكور مثل فاسنيتسوف، وبالينوف، وسيروف، وكوروفين، إضافة إلى ريبين، وأنتاكولسكي، وفنانين آخرين، من أفضل ما أنجبته تلك الفترة، الذين عاشوا في كنفه ووسط أسرته، وأخيراً من يدري، ربما أن فروبل العظيم نفسه، ما كان ليتألق ويشق طريقه إلى الأعلى، إلى المجد من دونه.

فقد كانت لوحاته تعرض في معرض نيجغورد، الذي يضم عادة لوحات من روسيا كلها، ولم تفلح مؤازرة مامنتوف في دفع لجنة التحكيم إلى التعاطف معه، عندها أنشأ جناحاً خاصاً لفروبل، وعرض فيه أعماله كلها، لفت فروبل الأنظار إليه بعد ذلك، وأضحى معترفاً به من الكثيرين قبل ومن ثم أصبح مشهوراً.

كان بيت مامنتوف قريباً من بيتنا في سادوفي ليس بعيداً عن كراسني فاروت، وكان مكاناً مريحاً دافئاً لكثير من الفنانين التشكيليين والنحاتين والممثلين والموسيقيين والراقصين، اهتم مامنتوف بالفنون كلها وفهمها، وكان يقيم في بيته عروضاً للأطفال، وأحياناً للكبار، مرة أو مرتين في العام، وغالباً ما كانت العروض التي تقدم في بيته هذا، من تأليفه أو من تأليف ابنه وفي بعض الأحيان كان أصدقاؤه من الموسيقيين، يقدمون الأوبرا أو الأوبريت.

وهكذا ظهرت أوبرا (كامورا) من تأليفه، وكان مامنتوف يأخذ بعض نصوص الكتاب الروس المشهورين مثل (عروسة الثلج) لأستروفسكي التي صمم لها الديكور والملابس فيكتور فاسنيتسوف والتي نشرت فيما بعد في طبعات إيضاحية مصورة، وهذه العروض الرائعة التي وُضعت مقابل عروضنا نحن - حلقة ألكسييف المنزلية - لاقت نجاحاً مستمراً في مناسبات الميلاد والفصح، حيث كانت المدارس تقفل أبوابها.

كان العرض يستغرق أسبوعين، بما فيه الديكور والملابس، وفي هذه المدة من الزمن، لم يكن العمل يتوقف ليلاً نهاراً، وتحول البيت إلى ورشة هائلة. جاء الأقارب والأصدقاء من الجهات كلها للمساعدة في هذا العمل المشترك، بعضهم يمزج الألوان وبعضهم الآخر يعد القماش، بأن يدهنه بالزيت، في حين كان ثمة من يقوم بصنع الأثاث والركائز، أما بالنسبة إلى النساء فقد كن يفصلن الملابس ويخيطنها، بإشراف الفنانين الذي كانوا يشرحون ويعملون على الإجابة عن الاستفسارات التي يطرحها المشاركون، من رجال ونساء، امتلأ أحد أركان الغرفة بالمواد والطاولات واللوازم الأخرى، وطفق الممثلون يأتون لقياس ملابسهم، حيث كانوا يُستدعون من البروفات لهذا الغرض، ويستمر العمل ليلاً ونهاراً، ويقوم به خياطون محترفون، وهواة متطوعون، وفي الركن الآخر من الغرفة، جلس الموسيقي يدرب فتاة على أداء مقاطع غنائية، والمرجح أنها لا تملك مقدرة موسيقية عبقرية، وترافق هذا العمل مع ضربات المطارق التي كان صداها يتردد في زوايا البيت كله، انطلاقاً من تلك الغرفة الكبيرة التي كانت المركز لكل شيء، ومكتب مامنتوف صاحب البيت نفسه.

في الغرفة أيضاً، أقيمت خشبة مسرح، وكان أحد المخرجين - وهم كُثُر - وسط الضجة يراجع الدور مع أحد المؤدين، وفي مكان آخر، كانت تجري التدريبات تحت السلم، وكان مامنتوف المرجع الأساس، الذي يرجع إليه الجميع حاملين استفساراتهم حول العرض، كان يجلس في غرفة الطعام الواسعة، حول مائدة الطعام والشاي، التي لم يُرفع الطعام عنها طيلة اليوم، وهنا، في هذا المكان، كنت ترى المتطوعين، الذين يتناوبون على العمل استعداداً للعرض.

لم تكن الضوضاء لتؤثر في مامنتوف الذي انكب على كتابة مسرحية من دون أن يعير ما يحيط به، انتباهاً.

وما إن ينهي الكاتب فصلاً، حتى تبدأ البروفات والتدريبات عليه في الأعلى، بل كان يحدث أحياناً أنه مجرد انتهاء الصفحة، كانت تعطى للممثل الذي كان يهرع إلى الأعلى، ويبدأ تدريبه حتى قبل أن يجف الحبر.

كانت لدى مامنتوف قدرة مذهلة، على القيام بأكثر من عمل في الوقت نفسه، والآن تراه يشرف على العمل كله، ويكتب مسرحية ويداعب الشباب ويملي نصوص البرقيات والتعليمات حول السكك الحديدية ومشاغلها، التي كان يديرها ويشرف عليها، ويخرج عرضاً مسرحياً متمايزاً خلال أسبوعين من العمل، ويثير الإعجاب والسخط في الوقت نفسه، فمن ناحية، ديكور جميل صممه أفضل الفنانين، وخطة إخراجية ممتازة، الأمر الذي كان يُعدُّ فتحاً جديداً في عالم الفن المسرحي، الذي أجبر أفضل مسارح موسكو على الإصغاء إليه، ومن الناحية الأخرى، بدا الممثلون - على هذه الأرضية الرائعة - هواة لم يكملوا تدريباتهم فحسب، وإنما لم يحفظوا أدوارهم!

الملقن الذي كان يبذل جهداً خارقاً خلف الكواليس، ووقفات الممثلين البائسة على خشبة المسرح، ومن ثم صمتهم، وقد عقد الخوف ألسنتهم، والأصوات الهادئة التي لم تكن تسمع، والارتعاشات والاهتزازات التي كانوا يقومون بها، بدل الإيماءات ذوات الدلالات المعبرة والغياب التام للتقنية الفنية، كل هذا جعل العرض غير مسرحي، أما خطة المخرج الرائعة والإطار الخارجي البديع، فلم يكن ضرورياً.

والواقع أن هذا الدور أو ذاك كان ولبعض الوقت يلمع، لأن بعض الممثلين كانوا لا يخلون من الموهبة، بل كانوا فنانين حقيقيين، عندها كانت الخشبة تنتعش، وتدب فيها الحياة طالما ظل ذلك الممثل الموهوب واقفاً عليها، وكأن تلك العروض قُدمت لتبرهن على أن العمل برمته غير ضروري، في حال غياب الشخصية الرئيسية في المسرح، الفنان الموهوب، لقد أدركت، في هذه العروض تحديداً، ورأيت بأم عيني، ماذا يعني عدم وجود العمل المنجز والمنتهي، وغياب روح الفريق الواحد في عملنا الجماعي، وازددتُ قناعة، أن الفن لا يوجد مع الفوضى، لأنه نظام وتنظيم، ولا يهمني في هذا السياق، المدة التي استغرقها الإعداد للعرض، يوم أو عام كامل، فأنا لا أسأل الفنان، كم سنة أمضى في رسم لوحته، ما يهمني هو أن يكون عمل الفنان الفرد أو الجماعة كاملاً وناجزاً ومتوازناً ومتماسكاً، لكي يكون المشاركون في العرض كلهم خاضعين لهدف إبداعي واحد.

ولعله من الغريب حقاً أن يجد فنان كمامنتوف (استمرت حلقة مامنتوف بين (١٨٧٨-١٨٩٣)، ومن الأدوار التي لعبها (باتريس) الشاب في تراجيديا (عالَمان) أ. ن. مايكوف، ودور صاموئيل في (الملك شاؤول)) ذي الإحساس المرهف والرقيق، متعته في هذا العمل الذي تنقصه الدقة والتأني.

وكم تجادلنا وتناقشنا واختلفنا حول هذه النقطة، ونشأ بيننا تنافس شهير وخصام بين عروضه وعروضنا، ولكن خلافنا لم يفسد للود قضية كما يقولون، بل على العكس، شاركت في عروضه ولعبت أدواراً فيها، وإذا كنت أفخر بالمخرجين والفنانين الذين تعاملت معهم، فإنني من عملي كممثل لم أحصد سوى الألم، وعلى الرغم من ذلك، فإن عروضه لعبت دوراً هاماً في تطوير فن الديكور في المسرح الروسي، حيث كانت تروق الفنانين الموهوبين، فظهر في الأفق الفنانون المصورون الذين راحوا ينافسون ويزيحون فناني الديكور السابقين، الذين كانوا أشبه بالدّهانين البسطاء.

بين ممالك

الباليه.. الأوبرا.. الهواية

ساءت الأوضاع في حلقتنا، فقد تزوجت شقيقتاي وتزوج شقيقي وانشغل الجميع بالأسرة والأولاد، ولم يعد في مقدورهم تكريس وقت خاص للمسرح، لم يعد في الإمكان تقديم عرض مسرحي، وأما بالنسبة إلي، فقد مرت علي فترة طويلة من البطالة، إلا أن قدري لم يغف ولم يدعني أمضي الوقت عبثاً، دفعتني قبل كل شيء نحو مملكة تربسيخوريات (تربسيخوريات في الأسطورة اليونانية، آلهة الرقص، إحدى تسع آلهات، ترعى الفن والعلم) المترجم التي كانت ضرورية بالنسبة إلى أخي الفنان الدرامي، أما أنا فقد صرت أتردد على الباليه من دون أن يكون لي هدف محدد، وفي فترة (بين الممالك) تنقلت من جهة إلى أخرى، فكان أن وقعت على الباليه لأرى كيف كان رفاقي من رجال الباليه لا يفعلون شيئاً، ذهبت لكي أتسلى، فوقعت في الفخ.

رجال الباليه هؤلاء، يؤدون خدمة من نوع خاص، فهم لا يدعون عرضاً واحداً يفوتهم، ولكنهم يتأخرون عن العرض، لكي يمروا على أنغام الموسيقى الاحتفالية، إلى أماكنهم خلال الممر المتوسط، إلى ما يسمى ب-(البارتر)، ويختلف الوضع تماماً، إذا كانت (هي) أي موضوع حب الباليه، تقف على خشبة المسرح منذ بداية الفصل، عندها يذهب إلى مكانه أثناء (الأوفريتور) وإذا حدث تأخير، لا سمح الله، فسيكون الزعل! وبعد أن ينتهي (دورها) وليس ثمة فتاة معروفة تحل محلها، فإنه ليس له أن يضيع وقته، وفي الوقت الذي ترقص فيه الراقصة غير المرغوبة، أي التي لا يريدها رجال الباليه، فإنه يمضي وقته منتظراً في الغرفة المخصصة للتدخين، حتى يأتي من يخبره بأنها (بدأت)!.

هذا يعني أن موضوع الحب أو مادة الحب لرجل الباليه هذا أو ذاك، سيظهر قريباً على الخشبة، فعليه أن يذهب إلى الدوام.

وليس ضرورياً أن تكون موهوبة أو تتمايز بموهبة كبيرة، وعلى رجل الباليه ألا يدع المنظار الذي يراقب العرض من خلاله، يفارق عينيه، وأن يرصدها في حركاتها وهي ترقص، كما في سكونها وهي تقف، من هنا يبدأ التخابر الصامت، وعلى سبيل المثال: ها هي تقف جانباً، ريثما تنتهي الأخرى من الرقص، ها هي تنظر باتجاه المكان الذي يجلس فيه رجل الباليه الذي يهتم بها، وإذا ما ابتسمت، فإن ذلك يعني، أن كل شيء على ما يرام، وهي ليست غاضبة، وإذا لم تبتسم ونظرت نظرات غير محددة، ثم نظرت جانباً نظرة حزينة، ثم غادرت بصمت إلى الكواليس، فهذا يعني أنها ليست على مايرام، والوضع سيء، عندها يدق قلب رجل الباليه المسكين، ورأسه يدور، ينظر إلى صديقه يقترب منه ويجلس بجانبه، بعد أن شعر أنه قد أُهين علناً، ويبدأ الهمس:

- رأيت؟

- نعم رأيت. يجيبه صديقه متجهماً.

- ما معنى هذا؟

- لا أدري، وهل كنتُ هناك؟

- كنت.

- وهل ابتسمت؟ أو أرسلت إليك قبلة عبر النافذة؟

- أرسلت.

- إذن لا أفهم شيئاً

- ماذا علي أن أفعل؟ هل أرسل إليها الأزهار؟

- هل جننت؟ الأزهار لتلميذة في الكواليس؟

- ماذا أفعل إذن؟

- دعني أفكر.. قف. فتاتي تنتظر.. مرحى.. مرحى! صفّق معي، برافو.. برافو.

- لن تعيد..إليك ما سنفعله، اشتر الأزهار، وسأكتب أنا ورقة وأرسلها مع أزهاري إلى فتاتي، فهمت؟ عندها ستسلّم الأزهار لفتاتك وتشرح لها كل شيء!

- عظيم.. عظيم. فكرة عبقرية.. يا صديقي.. يا صديقي، أنت تنقذني دائماً! هيا.

تظهر في الفصل الثاني وهي تحمل الأزهار، تنظر باتجاه رجل الباليه وتبتسم، يقفز هذا الأخير من مكانه فرحاً ويذهب إلى صديقه: (ابتسمت.. ابتسمت ولله الحمد! لماذا غضبت!).

- تعال بعد العرض وسوف تعرف كل شيء من فتاتي!

بعد العرض على رجل الباليه أن يرافق محبوبته إلى البيت، أما أولئك الذين يحبون التلميذات (تلميذات مدرسة الباليه)، فينتظرونهن أمام مدخل الفنانين، هنا تجري المشاهد التالية.

تقترب عربة كبيرة، يفتح الباب الأمامي، أي القريب من المدخل/ مدخل المسرح الخاص بالفنانين، تدخل هي العربة، تجلس بطريقة تكون فيها مواجهة للباب الخلفي للعربة، تغلقه بالستائر، يقترب هو من النافذة، يقبل يدها أو يسلمها ورقة، أو يقول لها شيئاً جد مختصر، ولكنه عميق، ويجعلها تفكر فيه طوال الليل، وفي الوقت نفسه تدخل التلميذات الأخريات العربة من الباب الأمامي.

وكان يحدث أن يخطف رجل الباليه فتاته، ويطير بها عبر شوارع عديدة، وماتلبث الهاربات أن تعدن إلى العربة إياها، حيث يُجلس رجل الباليه حبيبته في المقعد الخلفي، الباب الخلفي، بينما تدخل التلميذات الأخريات من الباب الأمامي بحيث يغطين بأجسادهن العودة السرية للهاربة، بيد أن هذه المناورة تتطلب رشوة سائق العربة والبوّاب والمؤسسة كلها.

يذهب رجل الباليه إلى صديقه، بعد أن يوصِل التلميذة إلى بيتها، هنا يتضح كل شيء حالاً، فسبب الحزن الذي بدا عليها اليوم هو أنه وقبل العرض كان الجميع في الرواق الذي يقع مقابل نوافذ مدرسة المسرح، وفي الساعة المتفق عليها، نظرت التلميذات من النوافذ، وأرسلن القبلات، وأعطين الإشارات الممكنة كلها، ولكن الناظرة أو المشرفة كانت في الأسفل، تقف قرب النافذة، عندها اختبأ رجال الباليه، عادت التلميذات بعد مضي بعض الوقت، إلا أنه لم يعد، فكانت الفتاة فتاته موضع سخرية من زميلاتها.

وفي الغرف المفروشة، حيث كانت تسكن الراقصات العازبات، كل شيء يذكّر بحياة الطلاب في (العُلية)، كانوا يجتمعون، إذ يخرجون من غرفهم، فمنهم من يذهب لشراء الطعام من الدكان، في حين أن البعض الآخر كان يتظاهر بأن المعجبين أحضروا له الحلوى، وهو يتبادل مع زملائه ضيافتها، وهكذا كان يقوم العشاء المرتجل، حيث يعد الشاي في السماور، وفي غضون ذلك كان هناك من يتحدث عن حدث ما من أحداث الحياة المسرحية، وما يجري خلف الكواليس، ولكن الأهم الإفاضة في مناقشة آخر عرض مسرحي، ولقد أحببت هذه اللحظات التي أتاحت لي التغلغل في أسرار فن الباليه، وأنا أصغي إلى المتحدثين.

من لا يفكر في دراسة الموضوع دراسة خاصة ومعمقة، وإنما مجرد التعرف على خطوطه العامة، محاولاً فهم ما يمكن أن يضطر فيما بعد لدراسته دراسة تفصيلية، فالأمتع بالنسبة إليه، والأهم، أن يحضر نقاشات المختصين الحية، التي تتناول عملاً تمت مشاهدته للتو، وعليه أُختير شخصياً وميدانياً.

هذه النقاشات التي تتناول أمثلة حية، وتعرض تلك المبادئ التي يجري الحديث عنها، كانت أفضل وسيلة بالنسبة إلي، لإدخالي عالم تقنية الباليه وأسراره.

عندها كانت راقصة الباليه تعجز عن البرهان على شيء ما بالكلمات، وكانت تلجأ إلى السيقان للإقناع، أي أنها كانت ترقص فوراً، وقد كنت مضطراً في كثير من الأحيان، لأن أكون في دور الفارس، وأجدني أساندها وأقف إلى جانبها، وأفلح في إيقاع الآخرين، وكان ارتباكي الواضح كفيلاً بأن يكشف لي عن سر طريقة تقنية ما أو حيلة، يضاف إلى ذلك السجالات الدائمة التي كانت تجري بين رجال الباليه، في استراحتهم (في غرفة التدخين) في المسرح، حيث كنت أرتادها وحيث، التقيت منظّرين ومهتمين، بجماليات الباليه، الذين كانوا يناقشون الرقص والليونة، ليس من وجهة نظر خارجية تقنية بحتة، وإنما من وجهة نظر الانطباعات الحية التي يتركها الرقص فيهم جمالياً، من حيث المهمات الفنية الإبداعية، وهذه المادة بالنسبة إلى معرفتي وبحثي ومستواي كانت أكثر من كافية، وها أنذا أعود لأقول إنني تمثّلت هذا كله من دون هدف محدد، لأنني كنت أقصد الباليه ليس بهدف الدراسة، وإنما لأنني كنت معجباً بذلك الجمال السري وبالحياة الشعرية للكواليس.

كم هي بديعة وجميلة زوايا الجانب الخلفي للديكور وهي تُضاء من كل مكان، من الكتشافات والمصابيح الساحرة، فهناك الأزرق والأحمر والبنفسجي، وهناك أيضاً شلال الماء الدافق، وفي الأعلى ظلام دامس، وفي الأسفل عمق ساحر غامض، مجموعات تشكيلية تنتظر خروج الفنانين بملابسهم المثيرة التي خيطت من مواد مختلفة الألوان.

وفي فترة الاستراحة، الإضاءة واضحة وعامة، والحركة هائلة، إنه الهوس بالعمل، كانت الرسوم تطير من الأعلى وإلى الأعلى، التلال والصخور والأنهار والبحار والسماء الخالية من الغيوم والبرق والرعد ونباتات الفردوس ونار الجحيم، وعلى الأرض كانت تزحف جدران مزخرفة، وأعمدة عليها منمنمات أقواس أجزاء معمارية، ووسط هذا الجو، كانت راقصة الباليه تستعد للخروج إلى الخشبة.

إنه جو مشحون، اختلطت فيه الأشياء والأشخاص وعازفو الأوركسترا بمعاطفهم المعروفة، بينما يرتدي آخرون معاطف عسكرية.. الضجيج يملأ

المكان، أُفرغت الخشبة كلها، لكي يعود كل شيء منظماً كما كان، بعد الانتهاء من هذه البلبلة، حيث تعود اللوحة متناسقة متماسكة من جديد، فإذا كان ثمة ما هو عجيب في هذه الدنيا، فهو على خشبة المسرح فقط، وكيف للإنسان أن لا يقع في الحب، في جو كهذا؟

وهكذا وقعت في الحب، وظللت على مدى عام ونصف أنظر إلى إحدى تلميذات المدرسة التي أكدوا لي أنها تحبني حباً جنونياً، وبدا لي أنها كذلك، وأنها ترسل إلي إشارات سرية من على خشبة المسرح. وقد كنت تعرفت إليها، للمرة الأولى، حينما أخذت التلميذات إجازة بمناسبة عيد الميلاد، ثم كانت الفضيحة! إذ اكتشفت أنني كنت أنظر إلى فتاة أخرى غير فتاتي، على مدى عام ونصف، ولكن رغم ذلك فقد أعجبتني وقد وقعت في غرامها حالاً، كان كل ذلك ساذجاً وطفولياً وشاعرياً، بل وغامضاً، والأهم أنه كان طاهراً، عبثاً يفكر الناس أن عالم الباليه مسكون بالفسق، وأنا شخصياً لم أر شيئاً من هذا القبيل، ولا أزال أذكر بامتنان، الأوقات المرحة، والحب والإعجاب اللذين عشتهما في مملكة تربسيخوري، والباليه فن رائع، ولكن ليس بالنسبة لنا نحن الممثلين الدراميين، فنحن نحتاج شيئاً آخر، إيقاعاً آخر، ليونة أخرى إيماءة أخرى، حركة أخرى، كل شيء مختلف تماماً! ما نحتاجه فعلاً أن نقبس منهم حبهم المدهش للعمل، وبالذات إجادة العمل على الجسد.

في الوقت الذي كنت فيه مغرماً بالباليه، جاءت إلى موسكو راقصة الباليه الشهيرة تسوكي، وقد زارتنا مرات عديدة، وكانت ترقص عادة بعد الغداء على مسرحنا، وكان لدينا في ذلك الوقت مرب يتولى تربية أخوتي، وهو رجل أحدب، وهناك مثل شعبي إيطالي يقول: إذا أردت أن تكون سعيداً، فعليك أن تعانق وتقبل الأحدب عدة مرات. ويبدو أن تسوكي هذه كانت تريد أن تكون سعيدة، ولذلك كانت تعانق، وتقبل الرجل الأحدب هذا، ولكن كيف نفعل ذلك؟

فكرنا في أن نقنع تسوكي بأن تقدم عرضاً خيّراً على مسرحنا، وذلك بأن تلعب دور إيزميرالدا (تسوكي فيرجينيا (١٨٤٧- ١٩٣٠) راقصة باليه إيطالية، أقامت في روسيا بين عام ١٨٨٥- ١٨٨٨)، وعملت في كل من موسكو وسان

بطرسبورغ) المترجم في الباليه المأخوذ عن (أحدب نوتردام) لفيكتور هيغو، على أن يلعب دور الأحدب كافازيمودو المربي الأحدب لدينا، عندها تستطيع أن تعانقه وتقبله تحت غطاء البروفة، وإعادة بعض المشاهد ما تتطلبه السعادة الإيطالية. وقد أخذت على عاتقي إحصاء عدد القبلات والعناق، وهكذا بدأت البروفات التي شاركت فيها ممثلة ومخرجة، وهنا كانت لدينا فرصة التعرّف إليها راقصة ومخرجة وممثلة، وهذا ما كنا نريده وما كنا نحتاجه.

كانت علاقة تسوكي، وبفضل ذلك المثل الشعبي، بعملها جدية، وكان عليها وهي تجري البروفة أن تشعر الأحدب بجديتها، لكي يؤمن بدوره بهذه الجدية، وبضرورة عملها المسرحي، وقد أتاحت هذه البروفات ملاحظة عملها عن كثب، وكان ذلك بحد ذاته ممتعاً بالنسبة إلينا، ولاسيما أنها كانت قبل كل شيء ممثلة درامية، ومن ثم راقصة على الرغم من أنها كانت تحلق عالياً في هذا المجال أيضاً، كانت بروفاتها نصف الفكاهية تندّ عن خيال لا ينضب وعن سرعة بديهة وأصالة وذوق، وهي تختار مهماتها الإبداعية وتشكيلاتها الحركية (الميزانسين)، وكانت تتمتع أيضاً بالقدرة الضرورية على التكيف، والأهم من ذلك أنها كانت تؤمن إيماناً ساذجاً وطفولياً بكل حركة أو إيماءة تقوم بها، وبكل شيء حولها، أعطت المسرح كل ما لديها من انتباه وتركيز من دون أن تترك شيئاً، أضف إلى ذلك، أنها أذهلتني بحرية واسترخاء عضلاتها بعيداً عن التوتر، حتى في أكثر لحظات الانفعال الروحي القوي، سواء أكان ذلك في الدراما أو أثناء الرقص عندما أكون قريباً منها بصفتي راقصاً مشاركاً لها، في حين أنني كنت على العكس منها، متوتراً دائماً، وأنا أقف على خشبة المسرح، وكان خيالي نائماً لأنني كنت ألجأ إلى قدوة غريبة عني، كل ما كان لدي من قدرة على البحث والذوق في اختيار المهمات وغيره، تلخص في أن أجعل نفسي شبيهاً لأولئك الممثلين الذين أقلدهم فقط، ولم يكن لدي ما أقدمه من ذوق خاص بي أو أصالة، لسبب بسيط، وهو أنني كنت أستعير صيغاً جاهزة وغريبة، أمثلة بعيدة عني قدوة لا صلة لي بها، لم يكن انتباهي مركزاً على ما يجري على خشبة المسرح في اللحظة ذاتها، وإنما على ما جرى في وقت ما

على خشبة أخرى حيث كنت أستعير قدوتي ومثالي الأعلى، لم أكن أقوم بعمل ما كنت أشعر به أنا، وإنما أكرر ما كان يشعر به الآخر، أن أعيش بمشاعر غريبة عني، هذا ممنوع، طالما أنها لم تتحول إلى مشاعري أنا، ولذلك، نسخت، من الخارج نتائج معايشة غريبة، ولعل تسوكي وللمرة الأولى اضطرتني للتفكير في خطيئتي التي لم أكن أعرف كيف أحاربها بعد.

جاءت بعد الباليه في حياتي الفنية، وبتأثير من مامنتوف، مرحلة الولع بالأوبرا، في وقت كانت فيه الأوبرا الوطنية الروسية في السبعينيات تشهد حراكاً، كان تشايكوفسكي وغيره من نجوم التأليف الموسيقي بدؤوا يؤلفون للمسرح، وقد خضعت للسائد، وأعلنت نفسي مغنياً، ورحت أستعد لأكون في عداد مغنيي الأوبرا.

في ذلك الوقت، لمع اسم المغني الشهير (تينور) كوميسارجيفسكي الذي حقق نجاحاً لافتاً في حينه في مجال التعليم. وهو والد الفنانة الشهيرة فيرا كوميسارجيفسكايا، وهو المخرج المعروف آنذاك أيضاً، درست الغناء على يديه، وكنت أطير إليه بعد الانتهاء من عملي كل يوم، وغالباً ما كنت لأستطيع تناول الغداء، لأنه كان يسكن في الطرف الآخر من المدينة، ولأنني كنت حريصاً على لقاء صديقي الجديد، ولا أدري الآن أيهما كان أجدى بالنسبة إلي وأعم فائدة، الدروس نفسها أم الحديث عقب انتهائها، عندما شعرت أنني أحرزت تقدماً في دروسي الصوتية، وأنني أستطيع الغناء، غناء مقطع ما، قررت أن أخرج عرضاً مسرحياً، كوميسار جيفسكي الذي اشتاق إلى خشبة المسرح، أراد أن يمثل معي، ولما كان مسرحنا (المطعم / الكافتيريا) فارغاً، قررنا أن نستخدمه، أعددت مشهدين، الأول مشهد المبارزة مع ميفستوفليس من فاوست (كوميسار جيفسكي وأنا)، والثاني من أوبرا درغوميشكي (روسالكا) الذي غنيت فيه أنا ميلنيك وغنى كوميسار جيفسكي الأمير، أما بالنسبة إلى الآخرين المشاركين من التلاميذ، فقد أعدت لهم مقاطع أخرى، شارك فيها مغنون حقيقيون بأصوات أفضل من صوتي، وبالفعل فقد بح صوتي بعد البروفة الثانية، وكلما تابعت الغناء ازداد الوضع سوءاً.

يا للأسف! فالتمثيل في الأوبرا سهل ويسعد المرء، وتحديداً التمثيل، وليس الغناء (ولاسيما إذا لم يكن لديك صوت حقيقي)، قام المؤلف الموسيقي بعمل كل شيء سلفاً، وما عليك سوى نقل أو ترجمة ما يقوله، وسوف تضمن النجاح، ولا أفهم كيف للمرء أن لا يولع بما كتبه أو ألفه مؤلف موهوب، فموسيقاه وأوركستراه ولازمته، مقنعة وواضحة ورائعة حتى إنها تكاد توقظ الميت، شرط إن لا يحول المرء من دون أن يهب نفسه لقوة الصوت الساحرة، إضافة إلى ذلك، فإن كلاً من ميفستوفليس وميلنيك في روسالكا واضح، ومنمّط مرة وإلى الأبد، بحيث أنه لايتطلب العمل المضني المسبق، قف على الخشبة ومثّل، كما يُفترض، بكلمة واحدة انسخ وانسخ فقط! ثم إن مثلي العليا لم تكن تتعدى ذلك، أضف إلى ذلك أنني كنت أريد أن أتشبّه بالممثلين الحقيقيين بعامة، وبالعاشق المناوب الذي كنت مولعاً به في ذلك الوقت، بخاصة.

ومن حسن حظي أن العرض لم يتعدَ البروفة العامة (بروفة ما قبل العرض) لأنني أدركت، وبجلاء، أنه لن يضيف إليَّ شيئاً، إضافة إلى ذلك، فإن صوتي بدأ يختفي تدريجياً، من بروفة إلى أخرى، إلى أن توقف تماماً، ولم يعد في وسعي إخراجه من حنجرتي، وأدركت عدم صلاحية مادتي الصوتية للأوبرا، وأنا أقف جنباً إلى جنب مع مغنين قديرين، وعدم كفاية إعدادي موسيقياً، اتضح لي أنني لن أكون مغنياً، وأنه علي أن أتخلى عن طموحاتي الأوبرالية إلى الأبد، وهكذا توقفت الدروس، ولكنني لم أتوقف عن زيارة كوميسار جيفسكي معلمي السابق، لكي أحادثه عن الفن وألتقي عنده بفنانين على علاقة بالموسيقى والغناء، وبأساتذة الكونسرفاتوري حيث كان كوميسار جيفسكي يعطي دروسه وحيث كنت في عداد المديرين.

أريد أن أذيع سراً هنا، وهو أنني في أعماقي، كنت أرغب وبشدة، في أن أكون مساعداً لكوميسار جيفسكي، في مادة الإيقاع التي فكرت فيها، وتتلخص المسألة في أنني لم أنس ذلك الانطباع الفاتن الذي ظل في نفسي أثناء المحاولات الأوبرالية، وهو حركة الشخصية على إيقاع الموسيقى، ولا يمكنني إلا أن ألاحظ كيف أن المغنين يتخابثون وهم يوحدون عدداً مختلفاً تماماً من

الإيقاعات، وفي وقت واحد، يحتفظ المؤلف والاوركسترا بإيقاعه، الغناء يجري بشكل متواز مع هذا الإيقاع بالضرورة، ولكن الكورس (الجوقة) وبشكل آلي يرفع ويخفض الأيدي وفقاً لإيقاع آخر، ويأتي ثالثاً أن كل واحد من المغنين، تبعاً لمزاجه، يتحرك أو بالأحرى لا يتحرك بإيقاعه، أو لنقل بلا أي إيقاع.

ولقد برهنت لكوميسار جيفسكي على ضرورة جعل الإيقاع الجسدي بالنسبة إلى المغني فردياً. أعجبته فكرتي، وجدنا المرتجل/ المرافق، وعشنا على مدى عدة أمسيات وتحركنا وجلسنا وصمتنا وفقاً لإيقاع، ومن المؤسف أن الكونسرفاتوري رفض فكرة كوميسار جيفسكي حول المادة أو الصف الممنهج، وتوقفت بالتالي محاولاتنا، وإلى الآن وبمجرد سماعي الموسيقى تصدر عني حركات إيقاعية وإيماءات على أساس ما كنت قد حلمت به، في ذلك الوقت.

وذلك الأساس غير الواضح، في ذلك الوقت، استيقظ في داخلي على خشبة المسرح الدرامية، ولكنني لم استطع فهم ما الذي يقودني، وأنا أقع تحت تأثير هذه الموجة من الإيقاع أو تلك. كان شعوراً مني وليس وعياً حتى النهاية لمجال الإيقاع، ويبدو أنني نسيت الموضوع لبعض الوقت.. ولكن يبدو لي أن نشاط اللاوعي عندي، لم يتوقف، وسيكون لدينا وقت آخر مناسب لنتحدث عن ذلك.

وهكذا لم يكن الغناء مهنتي، ما العمل؟ هل أعود إلى الأوبريت، إلى العروض المنزلية؟ ولكنني لم أفلح في ذلك، عرفت الكثير من كوميسار جيفسكي حول الغايات السامية للفن ومهماته، أضف إلى ذلك، أن فرقتنا المنزلية انفرط عقدها كما ذكرت آنفاً. لم يبق إلا الدراما، بيد أنني أدركت أنها دراسياً أصعب الأنواع الفنية، كنت على مفترق الطرق، رحت أبحث فلا أجد لنفسي حلاً، في تلك الفترة الممتدة (بين الممالك) أعطاني القدر درساً مفيداً في مسيرتي الفنية، أُقيم عرض مسرحي ذو أهداف نبيلة في المبنى المسرحي التابع لنا ، وتكريماً للجمهور شارك بعض من فناني مسرح مالي معنا، نحن هواة حلقة ألكسييف الدرامية، في عرض يدعى (السعيد) للمؤلف فلاديمير

نيمروفيتش / دانشنكو أكثر الكتاب المسرحيين - في ذلك الوقت - موهبة وشعبية، ومن المشاركين غليكيريا نيكولاييفنا فيدوتوفا وألغا أوسيبوفنا سادوفسكايا وفنانون آخرون من مسرح مالي، مسرحنا العظيم الذي كنت أدين له بالكثير، إنه لشرف مفاجئ لنا ولا نستحقه! شعرت بالضآلة أمام هؤلاء الفنانين العظام الذين لامست رقتهم والطريقة التي عاملونا بها، شغاف قلوبنا.

كانت مسرحية (السعيد) تعرض في مسرح مالي لمرات عديدة، ولكنها كانت جديدة بالنسبة إلينا، ومن الطبيعي أن البروفات لم تكن من أجل مسرح مالي، وإنما لهواة حلقة ألكسييف، وعلى الرغم من ذلك، فإن الفنانين التزموا بالمواعيد، وهم المشهورون الذين حفظوا أدوارهم عن ظهر قلب، ولم يتأخروا أبداً، بل كانوا يأتون إلى المسرح قبل العرض بزمن طويل نسبياً، في حين كنا نحن الهواة نتأخر! وكانت الفنانات الشهيرات يتدربن بشكل جدي، والهواة يقرؤون أدوارهم وأدوارهن من الدفاتر، والحقيقة أن هؤلاء كانوا مشغولين، وليس لديهم الوقت الكافي، ولكن ما علاقة الفن والفنانين والمسرح بذلك!

للمرة الأولى وقفت إلى جانب فنانين حقيقيين موهوبين على خشبة المسرح، إنها لحظة مهمة في حياتي! ولكنني، تهيبتُ، قلقتُ، غضبتُ، بل سخطتُ على نفسي، لأنني كنت أزعم أنني فهمت، في الوقت الذي، لم أكن استوعب ما كان يقال لي، كان همي الأساس أن لا أغضب، بل أحفظ، أنسخ ما كان يعرض أمامي، وهذا كله عكس ما كان يحتاجه الفن الحقيقي.

بيد أنني لم أكن أتقن غير ذلك، ولم يكن أمامي حل سوى التوقف عن التعلم، يجب ألا تتحول البروفة إلى درس في الفن الدرامي، ولا سيما أنه لم يمض وقت طويل على انسحابي من المدرسة المسرحية، ومن عند غليكيريا نيكولايفنا فيدورتوفا التي التقيها الآن كفنان جاهز، كانت تنقصني الخبرة كممثل، وقد انعكس ذلك على الدور الذي أؤديه، كان يحتاج الإحكام والضبط، ولكنني كنت غير قادر على فعل ذلك، كنت ما إن أشعر بالإحماء والنشاط، حتى ينتابني الخمول، ولذلك كان إلقائي، وأنا على خشبة المسرح متحركاً حيوياً ينم عن طاقة واضحة، عندها كان الصوت يرن، والكلمات تُلفظ

بوضوح وتصل المتفرج، إلا أنني كنت أشعر بعدها بأن كل شيء يخبو، الكلمات المنطوقة بوضوح، صارت عبارة عن همسات متقطعة، ولم يكن أمام المتفرجين في الصالة إلا أن يصرخوا بي أثناء البروفة قائلين: ارفع صوتك!

بالطبع كنت أستطيع أن أرفع صوتي، وأن أتحرك بنشاط، ولكن عندما ترغم نفسك على رفع صوتك من أجل رفع صوتك، وإظهار الحيوية من أجل إظهار الحيوية دون باعث داخلي، أو اقتناع، تشعر بمزيد من الخجل وأنت تقف على خشبة المسرح، ولا يمكن لحالة من هذا النوع أن تخلق مزاجاً إبداعياً، وبالمقابل رأيت فنانين حقيقيين يقفون إلى جانبي وقد شحنوا من الداخل، فاستقروا على درجة واحدة، على مستوى معين من الطاقة العالية بحيث لا يمكن أن يهبطوا.

ولا يستطيعون إلا أن يتكلموا بصوت مرتفع على الخشبة، ولا يمكن أن تنقصهم الحيوية والنشاط، حتى ولو شعروا بهبوط في القلب، أو بصداع في الرأس أو ألم في الحنجرة، فإنهم رغم ذلك سيتحركون بنشاط وسيتكلمون بصوت مرتفع، إنهم بالطبع ليسوا مثلنا نحن الهواة، كنا نحتاج من يبعث الحيوية والنشاط فينا، من يشحننا من يمازحنا ويسلينا، وعليه لم نكن نحن الذين نحتفظ بانتباه المتفرجين، نمسكهم بأيدينا، وإنما كنا ننتظر أن يأخذونا هم بأيديهم لكي يشيعوا فينا الحركة ويلاطفونا، حينها ربما تتملكنا الرغبة في التمثيل.

سألت فيدوتوفا، «أين المشكلة؟»، فأجابت: «لا أدري يابني من أين أبدأ، لا تريدون أن تتعلموا، هكذا غمزت من قناتي وخزتني، ثم راحت تخفف من شدة الوخز مبدية الليونة في صوتها الرخيم والحنان في نبرته، أنتم لا تتدربون لستم منضبطين، ولا فن أو فنان إلا بالعمل الدؤوب والانضباط».

فأضفت قائلاً: «وكيف لنا أن ننمّي الانضباط في أنفسنا؟»

- تدربوا، مثّلوا معنا يابني، نحن نعلمكم، فنحن لسنا دائماً كما نحن اليوم، يحدث لنا أن نكون حازمين، قساة، إذا دعت الضرورة إلى ذلك، لكم نحن قادرون على ذلك! أما فنانو هذه الأيام، فإنهم يجلسون مكتوفي الأيدي بانتظار الإلهام والوحي من أبولو! عبثاً يفعلون، فإن لدى أبولو ما يكفيه من الأعمال.

وبالفعل ما إن بدأ العرض، وارتفعت الستارة، حتى شرع الممثلون وعلى الفور بالحديث وفق طبقة الصوت الملائمة، لقد جرونا معهم جراً، وأنت لا تشعر بالملل أو الضجر معهم أو الرغبة بالنوم، بدا لي وكأنني أنا أيضاً لعبت بإلهام، ولكن يا للحسرة! هكذا تخيلت، فلقد كان الدور غير متقن.

تجلى الانضباط والتدريب لدى الفنانين الحقيقيين بشكل أوضح، حينما أُعيد عرض (السعيد) في مدينة أخرى (ريزان) مع طاقم الممثلين أنفسهم تقريباً، أي مع فناني مالي ومعي وهكذا كان الأمر.

عدت إلى موسكو من رحلة خارج البلاد، وكان بين الذين استقبلوني صديقي فيدوتوف ابن الفنانة فيدوتوفا، وهو أحد المشاركين في العرض، وقد طلب مني باسم طاقم الممثلين أن أخرجهم من المصيبة التي وقعت، كان علي أن أسافر معهم حالاً إلى ريزان، وأن أؤدي الدور الذي كان يلعبه الممثل المريض يوجين وهو من مسرح مالي.

لم يكن في وسعي أن أرفض، وسافرت رغم الإعياء، ورغم أنه كان علي أن أرى والديّ اللذين كانا ينتظرانني في البيت، سافرنا في الدرجة الثانية، أعطوني كُتيباً لكي أقرأ الدور الذي نسيت نصفه، لأنني لم أحفظه أبداً، ولعبته مرة واحدة.

لم أستوعب ما كنت أقرؤه وسط الضجيج في القاطرة وحركة المسافرين وأصواتهم وصداع الرأس، ولم أفلح في أن أتذكر النص، شعرت بالقلق، ووصلت للحظات إلى اليأس، لأن أخشى ما كنت أخشاه أن أقف على الخشبة وأنا لا أعرف كلمات الدور. وعللت نفسي قائلاً: (سأصل بعون الله وسأجد غرفة فارغة، حيث أستطيع أن أخلو إلى نفسي، لكي أتمكن ولو مرة واحدة، من قراءة الدور بتركيز وانتباه».

بيد أن الوضع كان مختلفاً عما كنت أفكر فيه، فالعرض كان يقدم في ناد عسكري، وليس في مسرح، والخشبة كانت صغيرة تناسب الهواة، ولم يكن هناك إلا غرفة واحدة مليئة بما هب ودب من ملابس الممثلين والممثلات

وبعض الإكسسوارات وأباريق الشاي، ناهيك عن حشد من العازفين لكي يخففوا العبء عن صالة المسرح.

حينما عزفت الموسيقى وملأ صوت الأوركسترا المكان، ارتدينا ملابسنا ووضعنا ماكياجنا بسرعة، وكان كل صوت ومارش بالنسبة إلي ضربة على المكان الموجع على رأسي، وهكذا وجدتني مضطراً إلى أن أتخلى عن النص، وأدعه جانباً، وأعتمد على الملقن اعتماداً كلياً، ولحسن الحظ، كان هذا الأخير رائعاً.

أخيراً وعندما وقفت على الخشبة، بدا لي أن هناك من يُصفّر، مرة ومرتين وثلاث... لم أفهم ما الذي كان يجري! توقفت ورحت أنظر إلى المتفرجين، ووجدت أن ثمة من يشير إلي ويصفر بقوة وغضب!

- ما الذي حدث؟ وماذا فعلت؟

اتضح لي أن سبب الصفير لأنني أخذت مكان يوجين الذي كانوا موعودين به، غضبت وعدت إلى الكواليس، (عاش وسمع الصفير..يا إلهي!)

لا أستطيع القول إن مثل هذا الكلام يدعو إلى السرور، ولكنني والحق يُقال، لم أجد فيه إساءة أو إهانة من نوع خاص! بل كنت على العكس مسروراً لأنني نلت ما أستحقه، ولأن هذا قد حدث معي بالفعل، لأنه أعطاني الحق بالتمثيل السيئ.

كان يمكن أن أنظر إلى الأمر باعتباره مصيبة، أو إهانة، أو في أبسط الأحوال عدم الرغبة بالعمل كما ينبغي، أنعشني هذا كله، وأحياني، وعدت إلى الخشبة ثانية، ولكن الوضع اختلف وقوبلت بالتصفيق، ولكن الأنانية جعلتني أتصرف مع المتفرجين بازدراء، أي إنني لم أكترث ولم أعرهم انتباهي، وقفت مسمّراً في مكاني، وكأن هذا التصفيق لا يعنيني، أصبح الأمر بدهياً لا أستطيع أداء دور لم أُعدّ له ما يلزم، وأريد أن أضيف شيئاً آخر وهو أنها المرة الأولى التي أتعامل فيها مع الملقن، أية فظاعة أن تكون على الخشبة من دون نص تحفظه، وأخيراً انتهى العرض وأسرعنا إلى محطة القطارات، لنستقل القطار إلى موسكو، ولكن القطار فاتنا، فكان علينا قضاء الليل في

ريزان، وبينما كنا مشغولين بالبحث عن مكان نبيت فيه، كان معجبو فيدوتوفا وسادوفسكايا قد أعدوا لنا عشاءً.

ولك أن تتخيل منظري البائس، وكيف كنت أبدو: شاحباً من الصداع، منحني الظهر، بساقين ضعيفتين ترفضان العمل، لم يكن غريباً أن أنام على العشاء، ولكن الغريب أن تبدو فيدوتوفا التي كانت كأمي، مرحة وشابة مغناجة ممشوقة منطلقة في الكلام، كان من الممكن وببساطة، الظن بأنها أختي، وكذلك كانت سادوفسكايا.

قلت مبرراً ما أنا فيه: لقد وصلت مباشرة من خارج البلاد. فرد علي ابن فيدوتوفا قائلاً: تقول إنك كنت خارج البلاد، أمي مريضة ودرجة حرارتها ثمان وثلاثون. (هكذا إذن التدريب والانضباط).

صرت معروفاً بين متابعي عروض الهواة بسبب ظهوري في كثير من الأعمال، وصرت أُدعى إلى عروض معينة وإلى حلقات معينة، حيث تعرفت إلى كثير من فناني الهواة في ذلك الوقت، وعملت مع كثير من المخرجين، وهكذا أُتيحت لي إمكانية اختيار المسرحيات التي كنت أريدها، والتي أتاحت لي أيضاً، أن اختبر نفسي في أدوار مختلفة، الدرامية منها خاصة تلك التي يحلم الشباب بها.

وكما قلت أكثر من مرة ما معناه، إنه من الخطورة بمكان لمن لا يملك الصوت القوي، أن يغني مقاطع قوية كأن تكون هذه المقاطع مثلاً، لمؤلف موسيقي شهير كفاغنر، فإنه وقياساً على ذلك، من الخطورة والأذى أيضاً ، أن يأخذ الممثل الأدوار التي تفوق طاقته من دون أن يكون قد استعد لها تقنياً وتدرب عليها، وعندما يضطر الإنسان إلى عمل شيء فوق طاقته، فإنه بالطبع يلجأ إلى طرق ملتوية بعيدة عن الطريق الرئيسي والأساسي، ولقد تكرر ذلك معي بأعلى درجاته أثناء مغامراتي في عالم الهواة، في فترة ما تزال ممتدة (بين الممالك)، مثّلت في عديد من العروض العابرة في مجال الهواة، تلك التي كانت تبدأ بسرعة وتنتهي بسرعة وفي أماكن متنوعة باردة وقذرة، وفي أوضاع فظيعة حيث مواعيد البروفات كانت تتغير باستمرار، والإهمال والثرثرة والنميمة والعروض

التي لا قيمة لها، ولم يكن يقصدها المتفرجون إلا لكي يستمتعوا بحفلات الرقص التي كانت تقام بعدها، اضطررنا للعمل في أماكن باردة لا تعرف التدفئة، وحينما كان البرد يشتد، كنت أحيل غرفة في شقة أختي التي كانت تبعد عن المسرح الذي كنا نمثل فيه بضعة أمتار إلى مكان للماكياج، وكان علينا في كل استراحة أن نذهب إلى غرفة الماكياج تلك لنغير ملابسنا، ثم نعود إلى الخشبة، وقد التف كل منا بفروة سميكة.

أي مهزلة نصب كانت عروض الهواة تلك! وما الذي لم أصادفه! فمثلاً في أحد عروض الفودفيل الذي كان يشارك فيه حوالي خمسة عشر ممثلاً، لم يحضر سوى سبعة منهم! وكان علينا - نحن المشاركين - في عمل آخر، أن نشارك في هذا الفودفيل، من دون أن يكون لدينا أي تصور عنه.

كانوا يجيبوننا، ماذا تقولون؟ اخرجوا إلى الخشبة وقولوا ما بدا لكم، يجب أن نعرض طالما أن الجمهور دفع ثمن التذاكر. وبالفعل خرجنا إلى الخشبة، والشيطان وحده يعلم، ماذا قلنا، ثم خرجنا بعد أن أفرغنا ما في جعبتنا من الكلام، وكان يأتي آخرون، ويفعلون ما فعلناه نحن، ويخرجون. كنا نحن والجمهور نضحك من عبث ما كان يجري على خشبة المسرح، بعد انتهاء العرض استدعانا الجمهور إلى التحية، وهتف الجميع (برافو)، وانتصر منتج العرض أرأيتم؟ أرأيتم؟ ما جرى وأنتم ترفضون؟

اضطررت أيضاً للمشاركة مع بعض الوجوه المشبوهة، ما العمل؟ لم يكن ثمة من يدعونا إلى العمل في حين كانت الرغبة بالعمل قاتلة. كنا نلتقي المقامرين والغانيات، وكان الوضع بالنسبة لي أنا، حرجاً، فقد كنت أحرص على موقعي في المجتمع، باعتباري أنا مدير جمعية الموسيقى الروسية، وكانت سمعتي تهمني.

كنت أضطر إلى التستر وراء اسم ملفق أعوّل عليه، وأطمئن إلى أنه سيحميني، في ذلك الوقت كنت قد تعلقت باسم أحد الهواة دكتور (م) (هو ألكسي فيدروفيتش ماركوف، ظهر اسم ستانيسلافسكي للمرة الأولى في آذار مارس عام ١٨٨٤، وطغى على الاسم الحقيقي ألكسييف) المترجم كان يمثل باسم مستعار هو،

ستانيسلافسكي، وقد ترك الرجل التمثيل، وهجر المهنة، فقررت أن أكون وريثه، ولا سيما أن الاسم بولوني، وبالتالي يمكن أن يغطيني تماماً، وبشكل أفضل، إلا أنني أخطأت وحدث ما يلي.

مثّلت في فودفيل فرنسي من ثلاثة فصول، حيث كانت الأحداث تجري في غرفة ماكياج إحدى الممثلات خلف الكواليس، دخلت الخشبة وأنا في كامل زينتي، الشعر المجعد، والملابس الأنيقة، وفي يدي باقة ورد كبيرة، طرتُ ثم تسمرتُ في مكاني، فقد رأيت والدي يجلس في الصف الرئيس في البنوار المركزي، وإلى جانبه جلست والدتي والمربيتان العجوزان.

اعترضتني في الفصول التالية، مشاهد لم يكن للرقابة الأسرية أن تسمح بها، شعرت بالقلق وتخشبت وارتبكت، عدّلت الدور قدر استطاعتي، فصار أقرب إلى المعقول، صبي عاقل ومهذب، ولكن الدور انقلب رأساً على عقب، عدت إلى البيت، ولم أجرؤ على لقاء والدي والعائلة.

في اليوم التالي، بادرني والدي قائلاً: «إذا كنت مصراً على التمثيل، فاختر حلقة جدية محتشمة، من مسرحيات ملائمة، ولكن إياك أن تقدم مثل تلك التفاهة التي رأيتها البارحة، والله أعلم مع من..». مربيتي العجوز التي عرفتني وأنا لا أزال في المهد قالت: (لم يخطر لي أبداً أن ابننا العزيز كوستيا الذي كان مثالاً للصبي الطاهر، يمكن أن يفعل وأمام الملأ.. ما رأيته كان فظيعاً، فظيعاً، لماذا رأت عيناي مثل هذا؟).

لكنني، وفي تلك المرحلة التي تنقّلت فيها بين حلقات الهواة، تعرفت إلى بعض الوجوه، الذين أصبحوا فيما بعد أعضاء في جمعيتنا، جمعية الفن والأدب، ثم انتقلوا إلى مسرح موسكو الفني، كان في عداد هؤلاء، آرتيم (آرتيم ألكسندروفيتش رايديونوف ١٨٤٢ - ١٩١٤، صار فيما بعد ممثلاً في مسرح موسكو الفني، ولعل أشهر أدواره كان دور كويوكوف في مسرحية القيصر فيودور إيفانوفيتش وشامرايف في النورس، وهو الأهم بين الذين ذكرهم ستانيسلافسكي آنفاً. المترجم)، وساماروفا، وسانين، وليلينا.

فتوة فنية

جمعية موسكو للفن والأدب

برز في ذلك الوقت مخرج شهير، هو ألكسندر فيليبوفيتش فيدوتوف زوج الفنانة المعروفة فيدوتوفا ووالد صديقي ألكسندر فيدوتوف الذي سبق وتحدثت عنه.

أخرج فيدوتوف في موسكو عرضاً مسرحياً بهدف التذكير بنفسه، وقد شارك ابنه في العرض، وعن طريقه دعيت للمشاركة أنا أيضاً، كان العرض يدعى (المتقاضون)، وقد أخذ عن نص لراسين ترجمة الأب فيدوتوف نفسه، الذي كان كاتباً أيضاً، إضافة إلى كونه مخرجاً، لعب الدور الرئيس الفنان الهاوي في ذلك الوقت، فيودور لفوفيتش سالاغوب وهو ابن شقيق الكاتب الشهير ف. أ. سالاغوب مؤلف (تارانتاس) وصديق سالافيوف، لعبت الدور الرئيس في مسرحية غوغول (المقامرون) التي عرضت مع المسرحية الأولى.

كانت المرة الأولى التي أتعرف فيها على مخرج حقيقي موهوب، هو فيدوتوف، عمله كان مدرسة بالنسبة إلي، ويبدو أنني أبديت اهتماماً خاصاً به، وحاول هو من جانبه، أن يقرّبني من أسرته.

نجح عرض فيدوتوف، ولم يعد بوسعي العودة إلى عروض الهواة، توطّدت العلاقة بيننا نحن فريق عمل فيدوتوف إلى درجة أننا قررنا ألا نفترق، اتفقنا على إنشاء جمعية كبيرة تضم الهواة كلهم في الحلقة الدرامية، والفنانين في المسارح الأخرى، والشخصيات الفنية، في ناد فني واحد، على ألا يسمح فيه للأعضاء بلعب الورق.

هذا ما كنا نحلم به صديقي، فيودوربيتروفيتش كوميسار جيفسكي وأنا، ولم يبق لي إلا أصل الرجلين هو وفيدوتوف، والاتفاق النهائي على مشروع المؤسسة الكبيرة.

وعندما يرغب الإنسان في شيء ما، فإن الرغبة تبدو بسيطة وممكنة، وبدا لنا عندها أن تحقيق الحلم هيّن، وأن بإمكاننا الحصول على المال اللازم عن طريق الاشتراكات والتبرعات، وكما الحمم المتدفقة من فوهة البركان، تأخذ كل ما في طريقها، كذلك كان مشروعنا الذي تشعب وتفرّع مع تطوره، وظهرت مهمات جديدة وأقسام جديدة.

تكونت الجمعية من ممثل جمعية الكتاب والممثلين فيدوتوف نفسه، وممثل الموسيقى والأوبرا كوميسار جيفسكي، وممثل الفنانين التشكيليين سالاغوب، وانضم إلينا أيضاً ناشر مجلة (الفنان) التي تأسست في تلك الفترة، والتي كانت تعنى بالأدب والفن، وقد لاقت فيما بعد نجاحاً هائلاً. استفادت المجلة الناشئة من الجمعية الناشئة، لتحقيق شعبيتها في البداية على الأقل، وقررنا مع تنامي أحلامنا، أن نفتح مدرسة درامية وموسيقية (أوبرا). إذ كيف لنا أن نغض النظر عن مثل هذه المدرسة، ولدينا مثل هؤلاء المعلمين المعروفين، مثل فيدوتوف، وكومسيارجيفسكي! وتوقّع الجميع لنا النجاح، وحده سالاغوب أمات فيّ الخيال الملتهب، محاولاً إبعادي عن المشروع، وكذلك فعلت الفنانة فيدوتوفا التي استدعتني غير مرة، لكي تبعدني عن الخطر الذي يهددني، باعتبارها بمنزلة الأم الحريصة عليّ، ولكن من طبيعتي العناد والإصرار على الوصول بما أرغب فيه إلى النهاية، وهكذا لم يؤثر فيّ نداء العقل، واكتشفت أيضاً أن تشاؤم فيدوتوفا مرده عدم اتفاقها مع زوجها، وفيما يتعلق بسالاغوب فلم أثق بخبرته العلمية، لأنه كان فناناً قبل كل شيء.

ومن سوء الحظ أو على العكس من حسن الحظ، أنني في ذلك الوقت تحديداً، استلمت مبلغاً كبيراً من المال حوالي خمس وعشرين أو ثلاثين ألف روبل، ولأنني لم أعتد على مثل هذا المبلغ من قبل، فقد حسبت نفسي غنياً.

كانت الجمعية التي تأسست للتو، تحتاج إلى دعم مالي مُقدماً، إذ كانت لدينا فرصة، قد تفوت إذا لم نحسن اغتنامها، وهي وجود عقار لا نستطيع تحقيق مشروعنا الجديد من دونه، أو هكذا اعتقدنا على الأقل، ووافقت على وضع المبلغ تحت تصرف المشروع، ثم تبيّن لي فيما بعد، أن العقار المذكور كان يحتاج إلى نفقات إضافية لإصلاحه، ووجدت نفسي الوحيد الذي يعوّل عليه في هذا الشأن، ولم أستطع الرفض لأنني كنت غارقاً في المشروع ومأخوذاً بالعمل.

احتفلنا في نهاية عام ١٨٨٨ وفي أثناء الموسم الشتوي، بافتتاح جمعيتنا، جمعية موسكو للفن والأدب في بناء مستقل رائع، تقع في مركزه صالة مسرحية كبيرة (الصالة أيضاً تُستخدم للرقص)، وحول الصالة رواق، وغرفة كبيرة للفنانين، رسموا على جدرانها، وبناء على تصاميمهم فُرشت، كانوا يلتقون في جو عائلي، يرسمون لوحات (اسكتشات) ويبيعونها في الحال بالمزاد، ويتناولون العشاء بأثمانها.

كان الممثلون في المسارح كلها يقرؤون ويمثلون مشاهد مختلفة، وكان آخرون يشربون، والبعض الآخر يرقصون، وكان الجميع مشغولين بما يمكن أن ندعوه تبادل الأدوار، أي كان الممثلون الدراميون، يؤدون أدوار ممثلي الأوبرا وراقصي الباليه، في حين كان الراقصون والمغنون يؤدون أدواراً درامية.

حضرت (الانتلجنسيا) كلها الافتتاح، وأثنى الجميع على المؤسسين وعليّ بالطبع، لأننا استطعنا أن نجمع تحت سقف واحد، ووثقوا بنا، وتحقق ما كان يصبو إليه، الفنانون جميعاً، وقد احتفت الصحافة بالافتتاح ونوهت به، ولم تمض عدة أيام حتى كان العرض الأول (كان العرض الأول التراجيديا القصيرة للشاعر الروسي الكبير ألكسندر بوشكين «الفارس البخيل» إضافة إلى «جورج داندن» لموليير و«آل غودونوف» لفيدوتوف) المترجم للقسم الدرامي في الجمعية، ولهذا العرض قصته الصغيرة، التي أرغب في سردها.

الموسم الأول

كنا قد قررنا أن نعرض في حفل الافتتاح (الفارس البخيل) لبوشكين و(جورج داندن) لموليير، ومن الطبيعي إن مثل هذا الخيار، يشكل صعوبة حقيقية، لكل فرقة من فرق الهواة، ولا أعلم حتى الآن، لماذا كان مثل هذا الخيار، وما هي بواعثه؟

فكل فقرة في مسرحية بوشكين تصلح، لأن تكون مادة لعمل كامل، أو على الأقل لفصل كامل، وتقديم صفحات قليلة من بوشكين، يساوي من حيث الجهد، عديداً من المسرحيات الأخرى، ومسرحيته عن البخيل تستنفد كل ما قيل، وما سوف يُقال عن هذا العيب الإنساني.

لعبت في كلا العرضين، في التراجيديا لعبت دور البخيل، وفي الكوميديا دور سوتانفيل، الأدوار الكلاسيكية يجب أن تُصب تماماً كما تُصب التماثيل البرونزية، ولا ريب أن هذا عمل شاق بالنسبة إلى الممثل الهاوي الذي يحتاج إلى حبكة ممتعة، وأحداثٍ خارجية تكفي وحدها للإمساك بانتباه المتفرج، يختلف الحال في مسرحيات بوشكين، الأساس هو الفعل الداخلي، والأفعال الخارجية تكاد أن تكون غائبة تماماً.

- من سأقلد هذه المرة؟ من سيكون مثالي الأعلى؟ لم يسبق لي أن شاهدت أحداً يلعب هذا الدور، ولا أتصور أحداً يلعبه - قلت في نفسي - مأزق لا مجال للخروج منه، تابعت مفكراً في وضعي، هل يمكن أن يخرجني منه فيدوتوف؟

- سأستسلم له، وأضع مصيري بين يديه.

قال لي فيدوتوف: اليوم سأنام عندك أو بالأحرى لن أنام، تدبّر الأمر بحيث ينام أحدنا مواجهاً الآخر وفي الغرفة نفسها. وبالفعل تدبّرت أمري على هذا النحو.

كان فيدوتوف قد أصبح كهلاً، يضع على رأسه قبعة يبرز من تحتها شعر أبيض، وله شاربان كثيفان حليقان، اعتادا على أن يحلقا طيلة الحياة، وكما هي العادة بالنسبة للممثلين، فإن الإيماءة المتحركة هي ما يمايزهم، وعضلات الوجه تهتز بطريقة عصبية، أما عيناه فقد كانتا تتحركان بسرعة حركة عصبية.

انحنى ظهره قليلاً بسبب مرض الربو، الذي لم يأت على نشاطه، ولم يمنعه من الحركة القوية، ولم يكن يتوقف عن تدخين اللفائف النسائية الرفيعة المعطرة، التي لم تكن تنطفئ إحداها حتى يشعل الأخرى، طفق الرجل ذو الساقين النحيلتين، الذي استلقى أمامي في قميص النوم، يشرح لي رؤيته للعرض.

الديكور، الخطة، تصوره العام للعرض، لم تكن الموهبة تنقصه، ولم تكن الدقة تعوزه، قال فيدوتوف إن خطته الإخراجية مجرد تصوّر ليس إلا.. وبالفعل، فلم يكن نفسه يعلم إلامَ ستؤول إليه الأمور، عرض فيدوتوف تصوره شبه الخيالي، لكي يشحنني أنا، ويشحن نفسه أيضاً إبداعياً. إنها محاولة للتحريض على التفكير والإبداع.

أدركت ما كان فيدوتوف يرمي إليه، لأنني عرفت هذه الطريقة الإخراجية من قبل، لم يكن ضرورياً أن تتطابق وتتماهى الفكرة المتخيلة مع ما سوف يكون في الواقع على خشبة المسرح.

بعبارة أخرى ليس مهماً أن يكون ما هو على الخشبة مناقضاً تماماً لما فكرنا فيه وتخيلناه، والإنسان غالباً لا يصدق أنه بالإمكان تنفيذ ما بدا غريباً في الخيال.

لكنَّ حلماً من هذا القبيل، إذ يتعرض للربح، يُشعل الخيال ويحرّكه، تركنا كل شيء نفكر فيه، ورحنا نفكر من البداية بطريقة مختلفة، وتطرقنا إلى المعوقات وغيّرنا الخطة كلها ثانية، ووضعنا أخرى جديدة، ونشأت لدينا ما يشبه قطعة البلور أو الإكسير، شيء مكثف كمسرحية بوشكين، بلغت الحماسة بفيدوتوف أن قفز من فراشه وجعل يعبّر عما رآه تعبيراً مجازياً رآه.

شكله الذي يوحي بالشيخوخة والوهن وساقاه النحيلتان، ووجهه العصبي، وموهبته الواضحة، كل ذلك راح يضع ملامح الصورة المقبلة التي لم يكن يبدو منها الخيال للرائي غير ذلك الظل الباهت، الذي بدا لي أنا أيضاً أنني أراه..

كانت صورة رجل طاعن في السن عصبي المزاج، مثير للاهتمام من الناحيتين الجسدية والنفسية، بيد أن الذي شعرت أنه أقرب إلي، كان مختلفاً، أهدأ وأكثر تماسكاً، وهو في عيبه (البخل)، شخصية ليست قليلة العصبية، وإنما على العكس متماسكة بوقار وثقة تبدو أنها على حق، ولكن اتضح لي أن فيدوتوف نفسه كان يبحث عما كنت أبحث عنه أنا، وأن عصبيته مردها التعب، التعب من العمل اليومي، إلا أن هذا لم يكن يعني عدم وجود اختلاف، كان الاختلاف يتلخص في أن الشخصية التي كنت أتصورها أكثر تقدماً في السن، وأكثر تمايزاً من تلك التي كنت أتصورها. لنقل إن فيدوتوف كان يراها وكأنها خرجت من لوحات الفنانين القدامى، هل تذكرون تلك الوجوه النمطية، وجوه الطاعنين في السن، التي تضيئها ألوان شموع حمر، وقد انكب أصحابها على السيوف ينظفونها من آثار الدماء، أو راحوا يقرؤون كتاباً بإمعان.

تخيلت أنا صورة شخصية أخرى من تلك التي يصادفها المرء في دور الأوبرا، إنها صورة أب طيب أو رجل كهل يشبه القديس سان بري (سان بري إحدى شخصيات اوبرا جياكومو مايربر الهيغيونوت) في الهيغيونوت.

كنت قد بدأت بالفعل محاكاة أحد المغنين الإيطاليين المشهورين من ذوي الأصوات الباريتونية الذين لديهم سيقان طويلة، ويرتدون التريكو الأسود، والحذاء العجيب، والسروال الواسع والصدار المحبوك حول الوسط وقد تدلى منه السيف، المهم السيف! نعم السيف لأنه كان يعني لي الكثير، فهو الذي جذبني إلى الدور، ولا تزال تعيش في ذاكرتي صورتان مختلفتان تتقاتلان، كما يتقاتل دبّان في مغارة واحدة!.

بدأت أعاني من ازدواجية مؤلمة، ولم أستطع تقرير أي الصورتين أنسب إلي، وأيهما يجب أن أقلّده وأنسخه كما جرت العادة. هل أختار فيدوتوف أم الباريتون؟

كانت صورة فيدوتوف في بعض أجزائها أروع من صورتي أنا، والواقع أنني لا أستطيع أن أنكر موهبته وأصالة فكرته، وبالمقابل في أجزاء أخرى من الدور، التي كانت مساحتها أكبر بكثير، كان للباريتوني نصيب أقوى، ولكن هل يمكن أن أرفض السيقان الجميلة، وهي تغرق في التريكو، والقمصان الإسبانية ذات الياقات العالية، في تلك اللحظة التي وصلت فيها إلى دور جميل، من أدوار العصور الوسطى، التي لم يسبق لي أن لعبتها أو غنيتها في الأوبرا عندما كنت مغنياً! لم يكن يهمني حينها أن أقول شعراً أو أغني، ويبدو أن ذوقي الذي أُفسد كما بدا لي أخاف فيدوتوف، وعندما أدرك ذلك، فقد حماسته وخبت ناره وصمت، ثم أطفأ الشمعة.

كان لقاؤنا الثاني، وحديثنا عن الدور أثناء الاطلاع على رسوم الديكور والملابس، التي صممها الفنان ف. ل. سالاغوب، قلت: ياللفظاعة! بعد أن رأيت الرسوم، تصور رجلاً كهلاً ذا ملامح ارستقراطية على رأسه قبعة من تلك القبعات الجلدية القذرة التي تشبه قبعات السيدات المنفوشة، المهملة، المجعدة، التي تحولت تقريباً إلى لحية بشاربين مرسلين، يرتدي ثوباً من التريكو القديم، الذي استلقى على ساقين نحيلتين متدلياً في ثنايا متكسرة بائسة غريبة الشكل، ودفنت الساق في حذاء ليلي (ظهرتا رفيعتين نحيلتين) أما القميص الذي أكل الدهر عليه وشرب، فكان نصف مزرر، وضع كيفما اتفق تحت سروال، كان فيما مضى، يرتديه الأغنياء وعليه كنزة بكمين طويلين كتلك التي يلبسها الرهبان، والقوام طويل نحيل منحن كعلامة استفهام على صندوق، حيث تنساب القطع النقدية بين أصابعه الرفيعة العجفاء.

قلت في نفسي: ماذا، شحاد بائس بدلاً من (باريتوني) الجميل، لن أقبل هذا أبداً.

كنت أشعر بالغضب والحزن، إلى درجة أنني لم أقو على إخفاء حالتي، ورحت أتوسل والدموع في عيني أن يعفوني من الأدور، التي لم أعد أطيقها.

- على كل حال لم أعد أريد أن أؤديها. هكذا قررت. سألني المخرج وفنان الديكور وهما ممتعضان: (لكن ماذا تريد؟) شرحت لهما بصراحة، ما الذي أريده وما الذي حلمت به، ما الذي لا يعجبني في هذا الدور، حاولت أن أبيّن لهما ما الذي أتصوره حتى إنني عرضت عليهما صورة الباريتوني التي كنت احتفظ بها في جيبي.

لا أدري حتى الآن كيف تعايش في داخلي مغني الأوبرا عديم الذوق مع ثقافة المسرح الفرنسي (الأوبريت) التي طورت ذائقتي في مجال الإخراج، أظن أنني لا أزال احتفظ بالمحاكاة والنسخ والتقليد، الذي اعتدت عليه في المجال الفني.

أجرى فيدوتوف وسالاغوب عملية لي، بترا الذوق المريض، وأخرجا القيء الذي تمكّن مني وتغلغل في داخلي، علماني درساً لن أنساه ما حييت، سخرا مني وبرهنا لي مدى تخلف ووضاعة ذوقي آنذاك بطريقة حسابية واضحة مثل ٢+٢=٤، أطرقت في البداية، ثم شعرت بالخجل، إلى أن أدركت أخيراً مبلغ تفاهتي، وخوائي الداخلي.

الماضي لا يجدي ولا جديد على الإطلاق، لم يقنعاني بعد بالجديد، ولكن مما لا شك فيه أنهما هدما الماضي فيّ، أجريا معي عديداً من المحادثات، وعرضا أمامي لوحات لفنانين قدماء وحديثين، كانت لقاءات مفيدة وذكية، ودروساً أضافت إلي المزيد من المعرفة، معرفة الجديد، قبل كل شيء، شعرت أنني أشبه ما أكون بالديك الرومي المحشو بالجوز واللوز.

أخرجت صورة الباريتون من جيبي، ووضعتها في درج طاولتي، ووضعت معها جانباً أحلامي السابقة. أليس هذا نجاحاً؟

ومع ذلك ما أزال بعيداً عما أراده معلماي لي.

كانت الخطوة التالية في العمل على الدور، هي أن أتعلم كيف أجسّد شخصية العجوز من الناحية الخارجية الجسدية، قال لي فيدوتوف: ربما تجد العجوز الطاعن في السن أسهل بالنسبة لك من مجرد العجوز، فالطاعن في السن رسمه أوضح.

والواقع أنني كنت مُعداً سابقاً لتجسيد شخصية العجوز، ففي منزلنا في موسكو وخلال فترة الصيف، التي أشرت إليها آنفاً، كنت أقف أمام المرآة وأجسد الشخصيات كلها، ومنها شخصية العجوز، إضافة إلى ذلك، فقد كنت أراقب وألاحظ الشخصيات في الحياة اليومية وقد قمت بنسخ شخصية أحد أصحابي، وكان عجوزاً طاعناً في السن، لقد اختبرت جسدياً أنا نفسي بأن الرجل الطاعن في السن يشبه في وضعه الطبيعي الشاب، وقد أنهكه التعب بعد سيرٍ على الأقدام لمسافة طويلة، فالسيقان تتخشّب والقدمان واليدان والظهر، كل شيء يصبح خشناً ومتخشباً، فإذا أراد أن ينهض واقفاً، فلابد له أن يميل بجسده إلى الأمام، لكي يحرك مركز الثقل، يجدَ نقطة ارتكاز له، وعليه أيضاً أن ينهض بمساعدة اليدين لأن نصف السيقان ترفض أو لا تستجيب للعمل، وحينما يريد لقامته أن تنتصب، عليه ألا يشد ظهره مرة واحدة بل تدريجياً، وكذلك عليه أيضاً أن يسير في البداية بخطى بطيئة، ثم ينطلق بسرعة.

لم أستوعب هذا كله نظرياً فحسب وإنما عملياً أيضاً، وكان بوسعي أن أعيش تلك المشاعر وأن أكيّفها مع مشاعر الشاب الذي أنهكه التعب، وبدا لي ذلك ممتعاً، وكلما شعرت أن الوضع قد تحسّن وغدا أفضل بذلت جهداً أكبر لأعطي ما عايشته للدور.

لاحظ فيدوتوف ذلك فقال لي: كلا، هذا لا ينفع، هذا ما يقوم به الأطفال عندما يقلدون الطاعنين في السن، لا تفعل هكذا، حاول ثانية.

حاولت أن أقلّل، ولكن كان علي أن أفعل الكثير. (افعلها مرة ثانية!) قال فيدوتوف لي ذلك بنبرة آمرة،(لا تكن رجلاً طاعناً في السن حقاً، ولا تكن طفلاً يقلد رجلاً طاعناً في السن).

هكذا حاولت، إلى أن تخلصت في نهاية المطاف من التوتر، وحافظت على إيقاع شخصية الرجل الطاعن في السن، ولكن من داخلي أنا.

عندها هتف فيدوتوف: هذا هو المطلوب الآن. لم أفهم شيئاً! فعندما قمت بتلك الحركات التي وجدتها ملائمة للتعبير عن العجوز، قيل لي: هذا

لاينفع. وعندما تخليت عنها، وقد أثنى عليها فيدوتوف نفسه، قالوا لي: حسناً. إذن لا حاجة إلى أية حركات؟

تخليت عن الحركات والوسائل التي كنت قد وجدتها، وتوقفت عن التمثيل، ولكن حينها صرخوا بي: ارفع صوتك لا نسمعك! لم أعرف السر رغم محاولتي، ولم يفلح عملي على الدور نفسه ولم أصل إلى نتيجة.

في بعض الأجزاء البسيطة والهادئة، استطعت أن أتمثّل وأستوعب بعض المشاعر، إلا أنها كانت مشاعر الممثل ولا علاقة لها بالشخصية (الصورة). عايشت من الخارج جسدياً، ولكن هذه المعايشة كانت تتعلق بالمميزات العامة للدور، أي بالخطوط الرئيسة للرجل الطاعن في السن، كان بوسعي أن أنطق كلمات الدور ببساطة، لكن ليس من خلال الدافع أو المبرر الداخلي الذي عايشه بارون بوشكين، كنت أتكلم وأنطق من أجل الكلام، بالإمكان افتراض مثل هذه الازدواجية: أن أزعم نفسي أعرج على ساق واحدة، وأنظف الغرفة، وأغني في الوقت نفسه أغنية ما، ويمكن أيضاً وبكل سهولة، وكما يفعل الرجل الطاعن في السن، أي أمشي كما يمشي وأنفذ التشكيل الحركي (الميزانسين) والأفعال المطلوبة، وأنا ألقي شعر بوشكين بطريقة آلية.

لم أستطع تحقيق نتائج هامة في ذلك الوقت، لقد أزعجني الدور، وضايقني إلى درجة أنني أخفقت في الدخول في جلده، ولم أجد لي مكاناً تحته، كنت أرى أنني أرتدي الدور بكم واحد تماماً كما يلقي المرء المعطف على نفسه مجرد إلقاء.

والمؤسف والمحزن والأكثر إيلاماً، أنني نجحت في استعمال ما كنت قد وصلت إليه من تقنية، ولكن في الأجزاء الهادئة فقط من الدور التي لا انفعال قوياً فيها، وكنت أشعر بالتوتر والارتباك، عندما يتطلب مني الأمر أن أعطي قوتي كلها، حتى إنني كنت أفقد القليل الذي وجدته من أجل الدور.

في هذه اللحظات، نزل علي ما كنت أدعوه الإلهام الذي ساعدني على أن أعتصر حنجرتي همساً وحشرجة، واستجمع جسدي كله، وأقرأ شعراً بمستوى من الحرفية، ولكن بحماسة تمثيلية حمقاء وروح فارغة.

وانتهى التدريب، انتهت البروفات، وسافرت إلى فيشي، حيث عملت طيلة الصيف على الدور، واستمررت بقوة أكثر محاولاً استيعابه والانتهاء منه، ولم أستطع التفكير بأي شيء آخر إلا به، استولى علي تماماً، وصار جاثماً على روحي وغدا الفكرة الثابتة (Ideefix) المهيمنة (المترجم بالفرنسية، المهيمنة).

إن أفظع وأقسى ما يعانيه الإنسان من آلام، هي تلك التي تدعى آلام الإبداع، تشعر أن ما تبحث عنه على بعد خطوات منك جد قريب تطاله يدك، وتقبض عليه إلا أنه يختفي، وبعد ذلك، ومن دون محتوى روحي، بل بخواء روحي تقترب من المكان أو الجزء القوي من الدور.

عليك أن تنفتح فقط، وسوف تجد شيئاً أشبه ما يكون بمانع التصادم، كما في السيارات والقطارات، يزحف من روحك ليحول بينك وبين الانفعال القوي، وهذه الحالة تُذكّر بشعور الإنسان الذي لا يقوى على حسم أمره، والغوص في الماء المتجمد.

لجأت إلى وسائل جديدة، عند البحث عن المنطلق، بدت لي تلك الوسائل حينها عبقرية، كان ثمة قلعة من قلاع العصور الوسطى لا تبعد عن فيشي سوى بضعة أميال، تحتها مباشرة، كان يقع قبو ضخم، قلت في نفسي «دعهم يحبسوني في ذلك القبو لعدة ساعات، وهناك في هذا البرج القديم والحقيقي، وفي وحدة قاسية، قد أجد ذلك الشعور، تلك الحالة أو الإحساس، قلت ذلك، وأنا لا أدري ما الذي كان ينقصني حينها، وما الذي كنت أبحث عنه».

وبالفعل ذهبت إلى القلعة، وحصلت على ما كنت أريده، وضعوني في السجن، في القبو لمدة ساعتين، وكان الجو رهيباً، الوحدة القاسية، الظلام، الرطوبة، الجرذان، هذه المزعجات كلها كانت سبباً لعدم التركيز على الدور، وعندما رحت أستظهر النص في تلك العتمة، وقد صار بالنسبة إلي بارداً، أدركت أن ما فعلته كان ببساطة غباء، شعرت بالبرد،

وخشيت أن أصاب بالتهاب الرئة، ولم أكن لأفكر في الدور وسط هذا الخوف، شرعت أدق الباب، بيد أن أحداً لم يسمعني، أصبحت حقيقة خائفاً، والأنكى من ذلك، أن هذا الشعور بالخوف لم تكن له أية علاقة بالدور، والنتيجة الوحيدة التي خرجت بها، كانت مزيداً من الزكام واليأس. من الواضح أنه لكي يصير الممثل تراجيدياً، لا يكفي أن يحبس نفسه في قبو مع الجرذان، لا بد من شيء آخر غير هذا، والآن ما العمل؟ ما هو هذا الشيء؟ أظن أن على الإنسان أن يرتفع إلى الأعلى، إلى جو أسمى، ولكن أحداً لا يقول كيف الوصول.

يفيض المخرجون الموهوبون في شرح ما يريدونه، وما هو ضروري للمسرحية، ما يهمهم هو النتيجة النهائية فحسب، إنهم ينتقدون، يشيرون أيضاً إلى ما ليس ضرورياً، لكن، كيف السبيل إلى ما يرغبونه؟ عن هذا تراهم يصمتون.

يقولون: عايش، اشعر بقوة، بعمق، عش.

أو يقولون: المعايشة! عليك أن تعايش! حاول أن تشعر!

وها أنت ذا تحاول أن تفعل ما يقولونه لك، بكل ما أوتيت من قوة، تضغط على حنجرتك وتعصرها، وتبدأ الحشرجة وتتوتر، وتعقد عقدة أمعائك، ويندفع الدم إلى رأسك وتوشك عيناك أن تنفجرا، تحاول أن تنفّذ ما يطلب إليك، أن تطارد مشاعرك إلى معدتك، إلى أن تتعب وتنهك ولا تقوى على الإعادة، إعادة المشهد الذي يطلبه المخرج منك.

هكذا كان الوضع في البروفات البسيطة، فماذا سيكون أثناء العرض وبحضور المتفرجين؟ عندها ومن شدة القلق تفقد السيطرة على نفسك! وبالفعل، وفي العرض الأول كان أدائي ضرباً من تداخل العروق والأعصاب كما يقول الممثلون، ولكن العرض نجح، الديكور البديع والملابس التي وضع تصميمها الفنان الكبير الموهوب سالاغوب، والتشكيلات الحركية (الميزانسينات) ونبرة وجو العرض، تمايزت بالتكامل والتماسك، وهذا بفضل

فيدوتوف، هذا كله، كان جديداً أو أصيلاً بمقاييس تلك الأيام، وصفق المتفرجون، ومن يمكن أن يخرج لتحيتهم سواي؟

وهذا ما كان، خرجت وانحنيت، لا يمايز المتفرجون ولا يفرقون بين فنان الديكور أو المخرج أو الممثل.

أثنوا عليَّ، ومدحوني في نهاية المطاف، وصدقت هؤلاء وظننت من كل قلبي، أنهم طالما مدحوني، فإن العمل وصل إليهم.إذن هذا جيد، لأنه ترك لديهم انطباعاً، وظننت أيضاً أن ما أسمعه من ردود الأفعال، لم يكن في الواقع إلا إلهاماً، وعليه فأنا أشعر بصدق أن كل شيء على ما يرام، والمخرج يتميز غيظاً وحسداً! وإذا كان يحسدني، فلابد أن هناك ما يحسدني من أجله، ولكن يبدو أنه لا مخرج من هذا الوسط المسحور، الممثل يتيه في عالم الثناء ويقع في شرك الغرور، والذي ينتصر دائماً هو الذي يبعث السرور في النفس، والذي يميل الإنسان، إلى تصديقه والإيمان به، أكثر من أي شيء آخر ينتصر، إطراء المعجبات الفاتنات، وليس الحقيقة المرة التي تصدر عن العارف العالم.

أيها الممثلون الشباب!

اخشوا معجباتكم! غازلوهن، إذا سنحت لكم الفرصة، ولكن لا تتحدثوا معهن عن الفن! تعلموا أن تصغوا إلى الحقيقة المرة، وأن تحبوها وتتفهموها، تعرفوا إلى أولئك الذين يساعدونكم على قولها، تحدثوا إلى هؤلاء الناس أكثر وأكثر عن الفن، دعوهم يُعنفوكم أكثر!.

المصادفة السعيدة

جورج داندن

لم يكن عملي على دور سوتانفيل (جورج داندن) هيناً أو سهلاً، كانت الصعوبة الحقيقية في البداية، وكلما كان العمل الفني كبيراً، ازددت حيرة وذهولاً، وأنت تقف أمامه، تماماً كما يفعل المشاة أمام مونبلان.

موليير أيضاً يتناول العيوب والأهواء الإنسانية، من زاوية واسعة، وهو في ذلك يسجل ما رآه وما عرفه، ولكنه بالمقابل، يفعل كما يفعل كل عبقري، أي إنه يحيط بكل شيء، يعرف كل شيء، وطرطوف ليس مجرد طرطوف، أو السيد طرطوف، وإنما (الطراطيف) الإنسانية كلها، وقد أُخذت أو جُمعت معاً، ومن نافل القول، إنه يرسم حياة، أو حوادث فرد واحد، ولكن ما يحصل أو ما ينتج عن ذلك عيب إنساني عام أو هوى. في هذا السياق نجده قريباً من بوشكين، ومن الكتاب العظماء كلهم، الذين هم من هذا المنطلق أقرباء مرتبطون ببعضهم بعضاً، ولهذا السبب فهم عظماء، لأنهم يملكون أفقاً واسعاً وقدرة كبيرة على التناول.

الشعراء العظماء من أمثال بوشكين وغوغول وموليير، يرتدون، ومنذ أمد طويل، ومرة وإلى الأبد، معاطف قديمة، معاطف التقاليد كلها التي لا يمكن الوصول إليها عن طريق الطبيعة الحية.

إن أعمال كل من شكسبير وشيللر وبوشكين تُدعى بلهجة الممثلين والعاملين المسرحيين العامية، مسرحيات (غوطية)، ويطلقون على مسرحيات موليير (موليبرية)، وفي ذلك ما يشير إلى أن وضع هؤلاء الكتاب وأعمالهم تحت عنوان واحد وفي قفص واحد، يعني أنهم من نمط واحد. فإذا كانت المسرحية تنطوي على شعر، وملابس من القرون الوسطى وحماسة واضحة،

فتلك هي الرومانسية، وتلك هي الغوطية، الديكور والملابس، بعبارة واحدة مسرحية (غوطية).

ليس المسؤول عن هذه الآراء الفاسدة وعن تشويه الأعمال العظيمة وعن التقاليد الزائفة الممثلون والمسارح، وإنما وإلى حد بعيد المعلمون الذي يمسحون عقول الشباب في أول عهدهم بالعلم - وعندما تكون الذاكرة قوية والفطرة قوية - بآراء عامة وتصورات مسبقة، وأحكام جافة وباردة عن العظماء، وكيف تقدم المسرحيات الغوطية الكلاسيكية؟

أجل، ومن لا يعرف هذا!

بوسع أي تلميذ أن يبيّن لك كيف يعلّمون في المسارح المشاعر السامية، وكيف يلقون القصائد الحماسية الشجية، وكيف يرتدون الملابس، وكيف يخطر الممثلون على الخشبة باحتفالية، وهم يتخذون أوضاعاً مختلفة.

والمسألة هنا، ليست في المؤلف وأسلوبه، وإنما في الأحذية الإسبانية الطويلة، في التريكو، في السيف، في القصائد (السكندرية) في الصوت، وكأنه قد وضع على جرس، وفي هيئة الممثل وحرارته الحيوانية، في أطرافه الجميلة وشعره المجعّد وعيونه المكحلة.

وهذا هو أيضاً المُتبع مع موليير، من لا يعرف معطف موليير؟ المعطف واحد بالنسبة للجميع ولهذه المسرحيات بالتحديد.

حاول أن تذكر عملاً واحداً، من أعماله التي عرضت على الخشبة، وسوف تتذكر حالاً مسرحياته كلها، وفي المسارح كلها، سوف تومض أمام عينيك الشخصيات التي رأيتها على الخشبة كلها، آرغون، كلياندر، كلوتيلدا، سغاناريل (شخصيات من مسرحيات موليير) الذين يشبهون بعضهم بعضاً مثل قطرات الماء.

هذه هي التقاليد المقدسة التي تحرسها المسارح كلها، أين موليير إذن؟ إنه مُخبّأ في جيب معطفه، التقاليد هي التي تحجبه، وبالمناسبة اقرؤوا (ارتجالية فرساي)، وهي كوميديا من فصل واحد لموليير، وسوف ترون وتقتنعون، بأن موليير نفسه يدين وبقسوة ما يشكل جوهر تقاليده هو، وماذا

يمكن أن يكون أكثر مللاً من تقاليد موليير على الخشبة! هذا هو موليير (دائماً وأبداً) موليير (كما يفترض) موليير (بشكل عام!).

كلمة (بشكل عام) فظيعة مُهلكة ليس ثمة ما هو أفظع منها، بالنسبة للمسرح، هي نفسها التي وقفت بيني وبين سوتانفيل موليير كجدار حجري، لم أر موليير بسببه، لقد عرفت كل شيء منذ البروفة الأولى، وليس عيباً أنني في وقت من الأوقات، شاهدت عرض (داندن) في المسرح، لكن أي بؤس هذا! كنت أمام موليير (بشكل عام) وكان هذا بالنسبة لي أكثر من كاف، أنا المقلد الناسخ.

كنت في البروفات الأولى أنسخ وأقلد أعمال موليير، وأشعر كأنني في بيتي، قال فيدوتوف بلطف: لابد أنك رأيت الكثير في باريس، وأصبحت تعرف كل شيء كالنوتة المدونة.

كان الرجل خبيراً بهدم الجدار، الذي يقف بين الممثل والدور، ونزع معطف التقاليد القديمة وإرساء تقاليد فنية جديدة بدلاً منها، لعب في المسرح بنفسه، وخلق الحقيقي الصادق وقوّض في الوقت نفسه الزائف والميت، بالطبع لا يمكن للممثل أن يتعلم جيداً مما يراه أمامه معروضاً على خشبة المسرح. العرض لايعلّم الممثل لأنه سيدفعه إلى النسخ والتقليد، نسخ وتقليد الممثل الذي يؤدي الدور، لكن فيدوتوف كان يختلف عن الآخرين، لأنه لم يكن يكتفي بالعرض بل يذهب إلى ما هو أبعد، مناقشاً ومحللاً الدور الذي يؤديه.

كان فيدوتوف يقول «ما الذي يمكن لي أن أفعله مع الهواة غير أن أعرض لهم طالما أن العرض المسرحي لا يقدم إلا لفترة محدودة من الزمن، ليس في وسعي إقامة دورة، أو فتح صفوف لأعلمهم كل شيء من البداية، بل بإمكانهم أن ينسخوا ويقلدوا!».

كان فيدوتوف يقدم حبكة المسرحية، ولكن الحبكة لا تنفصل عن الوضع النفسي، وهذا الأخير لا ينفصل عن الشخصية وعن المؤلف، الكوميديا في العمل وما تنطوي عليه من سخرية، تفصح عن نفسها بنفسها، إذا تناولت كل ما يجري بصدق وإيمان وجدية، والجدية تحديداً هي ما يسم كل عمل من

أعمال فيدوتوف، إضافة إلى ذلك، كان فناناً كوميدياً حقيقياً، وكان واضحاً ومتوازناً، بعبارة أخرى كان فيه كل ما يحتاجه موليير.

لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون في زمن نهضة المسرح الروسي شيبكين، وشومسكي، وسادوفسكي، ويظل فيدوتوف أفضل من درس المسرح الفرنسي، وفحصه فحصاً دقيقاً، وكانت معرفته تلك، تمنحه ذلك الألق في الأداء الذي ليس بعده ألق.

فيدوتوف على الخشبة، يؤدي دوراً لموليير، هذا يكفي، كل شيء جميل وسلس ودقيق. حيث تتكشف الطبيعة العضوية للأدوار من تلقاء نفسها بكل جمالها. كم هو عجيب وبسيط هذا الرجل! لو أنني وقفت على الخشبة وفعلت الشيء نفسه!.

لكن ما أن تقف على الخشبة إياها، حتى ينقلب كل شيء رأساً على عقب، إذ ثمة بون شاسع بين المشاهدة أو الفرجة وأنت في الصالة، وبين الوقوف على الخشبة ممثلاً، وما إن تقف على الخشبة حتى يتحول ما بدا لك سهلاً - وأنت في الصالة - صعباً عسير المنال.

بيد أن أصعب ما في الأمر أن تقف على الخشبة، وأن تؤمن بشكل حقيقي، وأن تكون علاقتك بما يجري حولك على الخشبة جدية، ولا يمكن أن تقدم كوميديا أو فكاهة أو سخرية أو هجاء، بلا إيمان وجدية، ولاسيما إذا كانت فرنسية أو كلاسيكية أو موليرية.

المسألة هنا ببساطة، تتلخص في أن عليك أن تؤمن مخلصاً بحالتك الغبية أو غير المحتملة أو التي لا مخرج منها، عليك أن تكون صادقاً في قلقك وأن تتألم بسببه، يمكن أن يلفق الممثل هذه الجدية، وهذا الصدق، ولكن النتيجة ستكون عكسية، الكوميديا تنتقم لنفسها من الممثل المستهتر، ثمة فرق كبير بين المعايشة (المعاناة) وعرض هذه المعايشة، كذلك الذي يوجد بين الكوميديا الطبيعية العضوية والضحك المفتعل الذي يثيره المهرج.

لقد كنت أتصنّع المعايشة حيث كان فيدوتوف يعايش عضوياً، حاولت أن أتظاهر بالجدية والصدق، وأنا على الخشبة، لذلك كان فيدوتوف يملك حياة حية، في حين كنت أنا لا أملك سوى مراسم هذه الحياة، مظاهرها الشكلية، كان الأداء الذي قدمه لنا فيدوتوف رائعاً وجميلاً، ولم أكن أستطيع الفكاك من تأثير ما يقدمه، كنت أسيراً لديه، وهذه نتيجة طبيعية وعادية لما قام به على خشبة المسرح، هوى جدار التقاليد الزائفة، ولكن نهض مكانها بيني وبين الدور صورة فيدوتوف، صورته الغريبة، وكان عليَّ، ومن خلال هذه الصعوبة الجديدة أو هذا العائق الجديد أن أصل إلى سوتانفيل، سوتانفيلي، وأدخل إليه.

هذا صعب، ولكنّ الحي، حتى وإن كان غريباً، أفضل من التقاليد المولييرية الميتة، وبالمقابل كان فيدوتوف، عندما يرى أقل بادرة أو بارقة أمل تشير إلى استقلالية الإبداع، يفرح كالطفل، وكان يسعى إلى إبعاد كل ما يضايق الفنان أو يمنعه من أن يظهر ذاته.

هكذا عدت إلى نسخ فيدوتوف، بالطبع نسخت المظهر الخارجي، لأنني ببساطة لا أقوى على نسخ الموهبة الحية الصادقة، بيد أن البؤس لم يكن هنا - في أنني ناسخ مزمن - بل في أنني لم أكن أتقن النسخ، وهذا الأخير موهبة خاصة لم أكن أملكها، وعندما كان النسخ يفشل كنت ألجأ إلى وسائل التمثيل الكثيرة باحثاً عن الحياة تارة في الإيقاع والثرثرة، وأخرى في التلويح بالأيدي أو في اللعب الفوضوي من دون توقف، لكي لا يمل المتفرج، وتارة أخرى في توتر العضلات الضعيف، وفي تقليص هذه العضلات واعتصار نشاطي وطاقتي أو في بعثرة النص، بعبارة واحدة، عدت قدرياً إلى أخطائي السابقة أيام الهواة والأوبريت، التي يمكن صوغها بالجملة التالية: (مثّل بقوة لكي لايملوا!).

- ألم يمدحوني من أجل هذا سابقاً! وكنت حريصاً ورشيقاً ونشيطاً ومضحكاً على الخشبة!

لكن فيدوتوف لم يعد يقبل أخطائي والمآزق التي كنت أقع فيها، صرخ بي من موقعه وراء طاولة الإخراج: «وضّح صوتك! لا تغمغم! هل تظن أن هذا سيجعلني أنا المتفرج أضحك! ما يحدث عكس هذا، أشعر بالملل لأنني لا

أفهم شيئاً، وأما دبيب الأقدام على الأرض، وتلويح الأيدي، والمشي والإيماءات الكثيرة فعادة ما تضايقني، وتحد من رؤيتي، بصري يتأثر، وكذلك سمعي، فأي مرح هنا!».

وصلنا إلى البروفة الأخيرة/ الجنرال، وأنا لا أزال أجلس بين كرسيين، ولكن من حسن طالعي أنني تلقيت - من قبيل المصادفة - هدية من أبوللو (إله الشعر والإلهام)، كان في ماكياج وجهي جزء/خط أكسبه تعبيراً حياً مضحكاً، فشعرت أن كل شيء قد تغير فيَّ حالاً، فالذي لا يمكن أن يكون واضحاً، صار واضحاً، والذي لم يكن له أساس، صار له أساس، وما لم أكن أصدقه، صرت أصدقه، فمن يستطيع تفسير هذه الحركة الخلاقة الساحرة غير المفهومة؟ كان شيء ما يستوي وينضج داخلي، ويمتلئ بالحياة تدريجياً، وهو لا يزال في كمه، وأخيراً أراه يتفتح وينضج.

لمسة فجائية واحدة وتفتح البرعم، وظهرت منه بتلات صغيرة نضرة، استقامت تحت الشمس الساطعة وضوء الخشبة. كانت لحظة السعادة العظيمة التي محت آلام الإبداع السابقة كلها، بم تجب مقارنته؟

هل نقارنه بعودة الحياة بعد مرض خطير، أو بالوضع الحميد بعد الحمل؟ كم هو جميل أن يكون الإنسان فناناً في مثل هذه اللحظات، وكم هي نادرة هذه اللحظات لدى الفنانين! إنها تظل دائماً أشبه ما تكون بالنقطة المضيئة التي تغير ذاتها، أو بنجمة الطريق التي تضيء طريق الفنان وأبحاثه وطموحاته.

أنظر إلى الوراء مقيّماً نتائج هذا العرض، فأفهم أهمية لحظة المعاناة التي عشتها وقتها، إذ بفضل فيدوتوف وسالاغوب حدث في داخلي تحول أصاب النقطة الميتة، خرجت من المأزق الذي راوحت فيه طويلاً في المكان، اعتمدت على انفعال تمثيلي بسيط لا يعدو نوعاً من الهستيريا بدلاً من الإلهام الحقيقي.

اتضح لي بعد هذا العرض، أنني كنت تائهاً.

ضبط النفس

القدر المر

قدمنا عملاً جديداً بعد (الفارس البخيل) بعنوان (القدر المر) للكاتب بسيمسكي، وهي مسرحية تتناول حياة الفلاحين والإقطاع، لعبت فيها دور الفلاح آناني ياكوفليف.

المسرحية مكتوبة بحرفية عالية، وقد عُدَّتْ بعد مسرحية تولستوي (سلطان الظلام) أفضل عمل يتناول حياة الفلاحين، والدور الذي لعبته يتطلب لحظات من النهوض الدرامي والتراجيدي، وقد أدى الهواة لدينا أدوراهم أداء جيداً، بل إن بعضهم - دور إليزافيتا زوجة آناني - وجد لنفسه قراءة مهمة وناجحة للشخصية.

وفي هذا العمل وكما في الأعمال السابقة، وضعت لنفسي مهمة جديدة، كانت تتلخص في ضبط النفس، برزت هذه المهمة أمامي، لأنني حسبت ذلك النهوض الانفعالي، ذلك الجيشان العاطفي، إلهاماً، ولم أكن أنا من يوجه جسدي، وإنما جسدي هو الذي يوجهني، وماذا يستطيع الجسد أن يفعل هناك، حيث المطلوب أن يعمل الشعور الإبداعي!

في مثل هذه اللحظات يكون الجسم قد توتر وأُجهد من ضعف الإرادة، والتوتر غير العادي ينتشر في كل مكان، في مراكز مختلفة حتى ليبدو أن عُقداً كثيرة قد عُقدت أو أن تقلصات قد أصابته، فتحجرت الأرجل والسيقان وأصبح المشي صعباً، الذراعان والتنفس صعباً أيضاً، والحنجرة مضغوطة، وعندها يموت الجسد كله، أو يحدث العكس، فتنتشر الفوضى نتيجة عدم السيطرة على المشاعر، وتتشنج العضلات لا إرادياً، فتحرك عديداً من

الحركات والأوضاع والحالات التي لامعنى لها، ونتيجة لهذه الفوضى يهرب الشعور ويختفي في أعماقه السرية، هل يمكن التفكير والإبداع في حالة كهذه؟

من الطبيعي، وقبل كل شيء، لا بد من مقاومته داخل الذات، أي إزالة الفوضى والقضاء عليها، وبالتالي تحرير الجسد من سيطرة العضلات وإخضاعه للشعور.

كنت قد فهمت كلمة ضبط النفس فهماً خارجياً، ولذلك حاولت وقبل كل شيء القضاء على أي إيماءة وحركات زائدة، أي تعلم الوقوف على الخشبة بلا حراك، ليس هذا سهلاً، بالطبع أن تقف بلا حراك أمام حشد من آلاف البشر، ولقد نجحت في ذلك، ولكنني دفعت ثمناً باهظاً، توتراً قوياً في الجسد كله، لأنني وببساطة، ألزمت نفسي بألا أتحرك، وأمام هذا العنف الجديد تخشّبت أكثر، بيد أنني ومن بروفة إلى أخرى ومن عرض إلى آخر تحررت من تشنج العضلات، استطعت أن أنقل التوتر العام إلى الجزئي الخاص بمعنى تركيز التوتر، توتر الجسد كله، إلى مركز محدد واحد كأصابع اليدين، أو أصابع الرجلين، أو الحجاب الحاجز، أو ماكنت أظنه في ذلك الوقت الحجاب الحاجز، وكنت أجمع قبضتي بكل ما أوتيت من قوة حتى تنغرز أظافر قدمي، وأضغط عليها بكل ثقل جسدي في الأرض حتى يظهر الدم في نعلي من أثر ذلك.

وإذا أفلحت في خلق توتر موضعي خاص، وركزته في عضو واحد، استطعت تخليص الجسد كله من التوتر العام، الأمر الذي منحه إمكانية الوقوف بحرية من دون مراوحة في المكان، ومن دون حركات زائدة إضافية.

تعلمت كيف أقاوم العقد الموضعية في توتر اليدين والساقين..في العمل اللاحق أتحكم فيها، ولكنني لم أوفق في ذلك طويلاً، كنت إذا استطعت تحرير قبضتي المضغوطة من التوتر أنظر، فأرى كل التشنج المجتمع فيه الذي تحرر، انتقل إلى الجسد كله، ولكي أتفادى ذلك كان علي أن أجمعه ثانية في قبضة اليد!

دائرة مسحورة بدا لي، أنه لايمكن الخروج منها، ولكن بالمقابل عندما استطعت التحرر من كل توتر، عرفت ما يسمى بالفرح الفني، وصرخوا بي من خلف طاولة الإخراج: «جيد، حسناً فعلت! لا افتعال». ولكن لحظات

كتلك، كانت مع الأسف، نادرة وفجائية وعابرة، وإليك اكتشافاً آخر: «بقدر ما كان جسدي يشعر بالهدوء والثبات والإنضباط على خشبة المسرح، كانت تظهر لدي الحاجة لأن أستبدل الإيماءة ونبرة الصوت بالنظرة».

لأن أبدل نبرة الصوت، بالنظرة والإيماءة.

كم كنت سعيداً في تلك اللحظات! شعرت أنني فهمت كل شيء وبوسعي أن أستعمل الاكتشاف، ولهذا السبب، أسرعت إلى إعطاء الإيماءة أهمية بالغة كما الصوت والعيون، ولكن صوت المخرج دوّى: «لا تصرخ، لا تتجهم!» وعدت إلى المأزق من جديد.

- ليس هذا المطلوب ثانية، ولِمَ أشعر أنني جيد، ويرى الآخرون عكس ذلك.

عدت أسأل نفسي من جديد، ودار الشك في داخلي، كل ما وجدته اختفى، وجاءت الفوضى، فوضى العضلات.

سألت محاولاً الحصول على نتيجة: «ماذا؟ ما الذي جرى؟ ولماذا لاتتجهم؟»

- هل يعني هذا أنه لا حاجة إلى الإيماءة، أهذا هو المطلوب؟

حاولت، ليس تجنب زيادة الإيماءة فقط، وإنما قمعها.

لم يأت أي رد فعل من المخرج على ما قلته، ولكن لاحظت أنه كان عليَّ في المشهد الذي كنت أتحدث فيه مع الإقطاعي، أن أحاول إظهار اللامبالاة والهدوء، في الوقت الذي كنت فيه أغلي من الداخل قلقاً.

كان لابد لي من أن أبذل المزيد من الجهد في إخفائه، وكلما أمعنت في إخفائه تطور ونما أكثر، عندها شعرت ثانية أنني في وضع جيد، وشعرت بالدفء وأنا على خشبة المسرح.

هكذا، وعلى هذا النحو، فإن إخفاء الشعور يزيده اشتعالاً، ولكن لماذا لم يصدر أي رد فعل عن المخرج؟

عندما شارف الفصل على الانتهاء، تلقيت إشارات الاستحسان بعامة، ولم أكتف بهذا، بل شعرت أنه قليل، كنت أشعر أنه من الأفضل بالنسبة إليَّ أن يُثنى عليَّ في الوقت المناسب، وفي تلك اللحظة التي شعرت فيها بالرضى الداخلي.

بيد أن المخرجين على الأرجح، لم يدركوا بعد تلك الأهمية، هذا ما كان في الأجزاء الهادئة من الدور، ولكن عندما جاء مشهد الهرج والضوضاء الذي كتبه المؤلف ببراعة وأخرجه فيدوتوف ببراعة ولعبه الممثلون ببراعة، ذلك المشهد الذي لايمكن أن يلعبه المرء بلا مبالاة، وجدتني أنجرف مع الجو العام والقلق الذي ساد ولم أستطع أن أفعل أي شيء مع نفسي، وعلى الرغم من الجهود التي بذلتها، لكي أضبط الإيماءة، وأتحكم فيها، فقد فشلت وجرفني التيار، وانتصرت الحرارة على وعيي، ومحاولة ضبط النفس المفتعلة، ففقدت السيطرة على نفسي إلى درجة أنني لم أنكر ماذا فعلت على الخشبة، وحينما أفقت من التيه، ذهبت إلى المخرج لأشاطره ألمي، فبادرني قائلاً: «أعرف، أعرف ما ستقوله، ستقول إنك تركت الإيماءات بلا ضبط، ولم تخضعها للسيطرة، ولكن مثل هذا الضبط فوق استطاعتي، انظر إلى الدم الذي تدفق من راحة يدي!» قلت هذا مبرراً.

لكم كانت دهشتي عندما اندفع الجميع نحوي تاركين أماكنهم مهنئين: «هائل، انطباع عظيم! يالضبط النفس! افعل ذلك في العرض، يكفي، لاحاجة لغير ذلك».

- أجل، لقد أفلتت مني الإيماءة في النهاية، لم أستطع السيطرة على نفسي، قلت ذلك.

- وهذا بحد ذاته جيد!

جيد أنني تركت الإيماءة تفلت مني؟، أعدت السؤال، «أجل جيد، وأية إشارة تلك حينما يفقد الإنسان السيطرة على نفسه، ويغدو خارج نفسه».

ما رأيناه جيد، استطعت أن تضبط نفسك تدريجياً، شيئاً فشيئاً، ولكن شيئاً ما تمزق في النهاية، وفقدت السيطرة على نفسك، وهذا ما يدعى بالنمو، أو التدرج نحو الذروة، أو الانتقال من البيانو (الرخيم الطري) إلى الفورت (القوي)، وصل الانفعال إلى الذروة صاعداً من نقطة البداية.

من الهدوء والسكون إلى النهاية، هذا ما يجب عليك أن تتذكره، حافظ على ضبط النفس طالما بقيت لديك قوة تتيح لك ذلك، وكلما امتد وقت ضبط النفس كان ذلك أفضل.

ليكن التدرج نحو الأعلى طويلاً، ولكن لتكن الضربة الأخيرة قصيرة، هذا هو المطلوب وإلا تضيع القوة، الضربة، يفعل الممثلون عادة العكس، إنهم ينسون الأكثر إمتاعاً وأهمية نحو الشعور (الانفعال) ويقفزون من البيانو إلى الفورت ويبقون فيه طويلاً.

- هذا هو السر إذن! هذا بعض من مجال النصائح العملية، هذا مخزوني الفني الأول.

كل ما حولي كان يفيض حبوراً، أفضل مؤشر للإنطباع، سألت الجميع، ممن استطعت، ولم يكن ذلك من أجل الزهو التمثيلي، وإنما من أجل اختبار مدى التلاؤم بين ما شعروا هم به في الصالة، وما شعرت به وأنا على خشبة المسرح، والآن أعرف شيئاً ما عن هذا الاختلاف بين انطباع المتفرج وشعور الممثل.

مرة أخرى ساعدني الماكياج، كما حدث معي في دور سانفيل، لقد رأيت فيه إنساناً حياً، لم يكن مناسباً بما فيه الكفاية بالنسبة إليَّ، وبالطبع فقد أخذت ما كان في الداخل، وإذ كنت أعرف الشخصية وعايشتها سابقاً، رحت أنسخها تبعاً لعادتي القديمة، ومن الأفضل للممثل أن ينسخ شخصية هو الذي ابتكرها، من أن يلجأ إلى الطرق والوسائل الغريبة التي يستخدمها ممثل آخر.

ونجح العرض ولاقى قبولاً هائلاً، وأشاد الجميع بالعرض والإخراج والتمثيل، سواء في الصحافة أم في أوساط الجمهور.

دخل العمل الجديد الريبرتوار (برنامج العروض الذي يقدمه مسرح ما أو فرقة مسرحية)، وصرت أشعر بأنني أفضل، وأن تمثيلي غدا أفضل وأمتع، والكثير من الذي قمت به وصل إلى الصالة، وكنت سعيداً - كما بدا لي - لأنني وجدت السر الذي يمكن أن أعمل به والذي يمكن أن أعتمد عليه، لكي أمضي إلى الأمام، وأنا أكثر ثقة بنفسي.

خطوتان إلى الوراء

الضيف الحجري وحب ودسيسة

لم أستعمل الوسائل الجديدة في التمثيل طويلاً، والتي دعوتها بضبط النفس، يكفي أن أسمع قصيدة بوشكين في الضيف الحجري الذي أديت فيها دور دون كارلوس في البداية، ومن ثم دون جوان نفسه.

يكفيني أن أنتعل الحذاء الإسباني الطويل، وأحمل سيفاً، وكل ما حصلت عليه من جديد بهذه الطريقة، ضاع، لا أدري كيف، وحل محله القديم ذو السطوة والقوة الذي تعلمته في سنواتي الأولى في الهواية، والعودة إلى العادات القديمة، تشبه العودة إلى التدخين بعد انقطاع طويل، وجسد الإنسان عادة ما يقبل على عاداته القديمة التي أقلع عنها برغبة ولهفة مضاعفتين، ولم يكف عن الحلم سراً بالسيجارة.

هكذا قامت حركتي في الفن بخطوة إلى الأمام، وخطوتين إلى الوراء، لماذا أخذت أدواراً قبل أوانها! والتي كان من المبكر أن ألعبها! لعل أصعب ما يمكن أن يواجه الفنان من عقاب في مسيرة تطوره الفني، السرعة وإرغام قواه غير الناضجة بعد، على القيام بأعمال ليست مستعدة لها، إنها الرغبة الأبدية بلعب أدوار البطولة وتجسيد الشخصيات التراجيدية، أن تعطي عملاً لا تقدر عليه المشاعر أسوأ وأخطر من أن تعطي الصوت الضعيف مقطعاً من أوبرا ليغنيه، لا يناسبه حتى ولو كان - مثلاً - من أوبرا فاغنر.

فجهازنا - نحن الممثلين - العصبي واللاواعي، أرق بكثير وأعقد بكثير وأسهل تعرضاً للتلف، وأصعب من حيث إمكانية إصلاحه من جهاز

المغني، ولكن من الواضح أن الإنسان خُلق هكذا، بحيث أنه يحلم بما ليس لديه، بالممنوع، فالمراهق يريد أن يكبر بسرعة ليدخن ويطلق شاربيه لكي يشبه الكبار، والفتاة المراهقة أيضاً تريد أن تحب وتلهو حتى قبل الأوان بدلاً من اللعب بالدمى أو الدراسة، والفتى يريد أن يكبر قبل الأوان وأن يبدو أكبر سناً لكي ينظر الناس إليه باعتباره رجلاً، ويهتمون به.

ومن الحسد كل يريد أن يكون ما ليس في وسعه أن يكون، وفي مهنتنا أيضاً يسعى الممثل المبتدئ إلى أن يلعب دور هاملت قبل كل شيء، إنه الدور الذي يمكن أن يمثل في سنوات التفتح والنضج، وهو لا يفهم حقيقية أنه بهذه السرعة يمارس نوعاً من العنف ضد جهازه الروحي الداخلي، ويحطمه وهو الهش الذي يصعب إصلاحه، ومهما حدثتَ الممثل الشاب عن ذلك، فإنه لن يسمعك، وعبثاً تحاول، يكفي أن تصفق تلميذة لممثل شاب وأن يمدحه آخر وترسل إليه ثالثة رسالة إعجاب مرفقة بصورته، لكي يوقع لها عليها حتى يركبه الغرور ويدع جانباً نصائح الحكماء، ويسعى إلى الزهو، زهو الممثل الصغير، وأنا أيضاً لعبت دور الإسباني، وطلبت شراء الحذاء الطويل من باريس، وأنا أدرك أن إمكانياتي كممثل لم تنضج بعد، كل ذلك في سبيل المديح ورسائل التلميذات، وما كان علي أن أوافق على لعب دور دون جوان نفسه، لأن الذي كان يؤدي الدور تخلى عنه بعد العرض الأول، هنا كانت المسألة، مسألة حب الذات.

«عندما طلبت الدور، لم يعطوني إياه، والآن وعندما لم يجدوا إنساناً آخر، يأتون إليَّ بأنفسهم! ماذا حدث؟». أدركوا قيمتي، هكذا كان غروري وزهوي المسرحي، قبلت أداء الدور، وقبلته مُتفضّلاً.

مضى العرض، وصفقت لي التلميذات لأنهن لم يمايزن بين الدور والممثل الذي يؤديه، وأنا الأحمق، رحت أزهو متفاخراً مضيفاً إلى أخطائي السابقة خطأً آخر جديداً، بل لقد أصبحت هذه الأخطاء أوضح، لأنني الآن أستطيع ضبط نفسي الذي تعلمته من أنانيّ.

لا فرق بين الجيد والسيئ في عمل الممثل الذي يقف على خشبة المسرح، منضبط النفس، كل ما في الأمر، أنهما يزدادان حسناً أو سوءاً.

ما تعلمته من الكشف عن المشاعر في الأماكن القوية، لم يكن جيداً بالنسبة لذلك الدور، وكلما ازددت كشفاً وإفصاحاً عن هذه المشاعر، ازددت إظهاراً للحماسة المسرحية الملفقة، لأنه لم يكن في داخلي، في روحي شيء آخر، عدت إلى نسخ وتقليد مغني الباريتون ذي الحذاء الباريسي الطويل، والسيف الذي يتدلى من جانبه، ولكن لم يكن أحد ينكر علي أنني فهمت سر لعب ليس أدوار الرجال فقط، وإنما أدوار العشاق الإسبان في التراجيديا، لقد عدت إلى الوراء ثانية، حينما عملت على دون كارلوس ودون جوان.

ومن المؤسف أن الدور الثاني الذي لعبته في الموسم نفسه، وإن لم يكن إسبانياً أو شعرياً إلا أنه كان وثيق الصلة بالحذاء الإسباني والسيف، يفيض بكلمات الحب وبأسلوب رفيع.

لعبت دور فرديناند في تراجيديا شيللر (حب ودسيسة)، وكان هناك استثناء واحد إلى حد ما، أنقذني من أخطاء جديدة، ولولاه لما استطعنا المضي في العرض التراجيدي، لعبت دور لويزا بيريفوشكوفا التي عرضت مسرحياً باسم ليلينا، التي لم تكترث برأي المجتمع في ذلك الوقت، وانضمت إلى فرقتنا كممثلة.

وقد اتضح فيما بعد، أننا كنا على علاقة عاطفية، دون أن ندري، علمنا من الجمهور الذي لاحظ أننا كنا نقبّل بعضنا بعضاً بطريقة عفوية طبيعية، وبالتالي فقد اكتشف سرنا ونحن على خشبة المسرح، وبالفعل كان أدائي في هذا العرض أقرب إلى الفطرة منه إلى التقنية، ولم يكن صعباً معرفة مصدر الإلهام أبوللو أم هيمن (إله الحب والزواج).

ومع انتهاء الموسم الأول لجمعية الفن والأدب، أعلنت خطوبتي عليها، فتزوجنا في الخامس من شهر تموز (يوليو)، وسافرنا في رحلة شهر العسل، وعندما عدت إلى المسرح في الخريف، حملت معي خبراً مفاده أن زوجتي لن تستطيع تحمل مسؤوليتها في الموسم القادم في المسرح، وهكذا كانت مسرحية شيللر (حب ودسيسة) ليست مسرحية حب فحسب، وإنما مسرحية دسيسة أيضاً،

ولم تستمر أكثر من عرضين أو ثلاثة، ثم سحبت من الريبرتوار، هل كان في وسعنا أن نلعب في هذه المسرحية نحن الزوجين بهذه التلقائية والإلهام، أو لو أعدت تقديم دور فرديناند وكانت إلى جانبي في دون جوان ودون كارلوس، واختلف الوضع، أي لتتير الإلهام والتلقائية، أما كان جزاء لي على عنادي؟

كما في العروض السابقة، أتقنت يد فيدوتوف الحاذقة والخبيرة استعمال المادة الفنية المعقولة.

استقبلنا بحرارة تعليمات المشرف الخبير، ساعدتنا هذه التعليمات، وكانت عوناً لنا، إلا أننا لم نقف منها موقفاً واعياً تماماً، وبالكاد دفعتنا هذه العروض إلى الأمام كممثلين، وكان نجاح العرض كبيراً، واحتفلت بهذا النجاح، لأنه برهن على صحة مقترحاتي وفرضياتي كلها حول الأدوار البطولية، التي تعززت مكانتها في نفسي بعد دون جوان.

أصبح واضحاً أنني أستطيع أن ألعب الأدوار التراجيدية - قلت لنفسي - واضح الآن أنني عاشق، وأن أدواتي التقنية التي عثرت عليها في (القدر المر)، نافعة وفعالة في التراجيديا أيضاً.

أشير هنا إلى واقعة تستحق الانتباه، جرت في الوقت الذي أتحدث عنه تقريباً، أقيمت حفلة كبيرة لدعم موارد جمعيتنا في قاعات التجمع الخيري السابق، وقد أشرف على إعداد المقر وتزيينه أفضل الفنانين، وشارك فيه عديد من الفنانين، وقد برز في هذه الحفلة، ونجح نجاحاً خاصاً جوق الغجر المؤلف من تلاميذ وتلميذات الجمعية (الهواة) وكانت ابنتا كوميسار جيفسكي من المغنيات الإفراديات الأوائل، اللتان وصلتا من مدينة بيتربورغ خصيصاً لذلك.

كان صوتا البنتين رائعين، وأداؤهما جيداً، ولابد أنهما ورثتا ذلك عن الوالد، وكان بالنسبة لهما اللقاء الأول مع جمهور فيرافيودرفنا كوميسار جيفسكايا الكبير والعريض.

عندما تؤدي دور الشرير

ابحث عن الجانب الطيب فيه

تكبدت الجمعية في السنة الأولى من تأسيسها خسارة مالية كبيرة، إلا أنها لم تؤثر في إيمان الأعضاء بأن النجاح سيكون حليفهم في المستقبل، وفي الموسم الثاني حدثت تغييرات كبيرة في جمعيتنا، وكانت المنافسة شديدة بين مدرستين، مدرسة المسرح الدرامي، ومدرسة الأوبرا، بين فيدوتوف وكوميسار جيفيسكي، ونشب خلاف بينهما، تسبب بأزمة مالية تحملت أنا أعباءها، ومع تفاقم الأزمة المالية في نهاية العام، تقلصت الأمسيات العائلية، قال الممثلون: مللنا العمل في المسرح!

قال لهم فنانو الديكور: مللنا الرسم في البيت! نريد أن نلعب الورق في الأمسيات ولا إمكانية للعب هنا، أي ناد هذا!

لا يريد الفنانون أن يرسموا ما داموا لا يلعبون! ولا يريد الراقصون أن يرقصوا للسبب نفسه، أما المغنون فقد توقفوا فعلاً عن الغناء، وحدث صدام بينهم، آثر الفنانون الانفصال عن الجمعية بعده، وهكذا توقف نادي الجمعية عن العمل، بقي القسم الدرامي، ومعه بقيت المدرسة الأوبرالية/ الدرامية.

بدأ الموسم الثاني لجمعية الفن والأدب عام ١٨٨٠- ١٨٩٠ بمسرحية (المستبدون) للكاتب بيسيمنسكي، وقد لعبت فيها دور الجنرال إمشين في زمن الأمبراطور بافل الأول، والنص والدور كلاهما مكتوب بطريقة تنم عن الموهبة، ولكن الأسلوب قاس وصعب، وهذا من طبيعة العصر الذي كتب فيه.

كل ما كنت قد اكتشفته من قبل، ساعدني في الدور الجديد، ضبط النفس وإخفاء الغيرة الداخلية عبر الهدوء الخارجي (الذي أشعل الحرارة في دور أناني) والإيماءة واللعب بالعيون (الذي يتم بشكل ذاتي ومن خلال ترويض فوضى العضلات) والكشف الروحي التام في قمة درجات النهوض الانفعالي، والوسائل القديمة التي استخدمتها في (الفارس البخيل).

في الواقع كان الدور ينطوي على بعض المخاطر: حذاء عال وسيف وعبارات الحب والعاطفة، وإن لم يكن شعراً، فقد كان ذلك الأسلوب الرفيع الذي كان العصر يحفل به، ولكن إيمشين روسي حتى العظم، وهو ليس ذلك الرجل الذي يخفيك الإسباني الذي فيه، وغرامه لم يكن غرام الشباب بل غرام الكهل، الذي يسهل تحديد ملامحه وخطوطه الروحية.

يقولون إن الشخصية من تلقاء نفسها خرجت من دون تفكير مني، ولكنني لم أر من أين خرجت، لقد دفعتني الوسائل التقنية في التمثيل إلى الحقيقة، ولكن الإحساس بالحقيقة أفضل من يوقظ الشعور والمعايشة والخيال والإبداع.

لم أكن أحتاج في البداية، إلى من أنسخه وأقلده، وكنت في وضع مريح، وأنا أقف على الخشبة. شيء واحد لم يكن يدعو إلى السرور، وهو شكوى المتفرجين من المسرحية!

قال بعضهم الوضع لا يحتمل.

اتضح أنه كان لمثل هذا الرأي سببه، وهذا هو، لقد أدركته، كنا نعد لعرض آخر في الوقت نفسه الذي كنا نعمل فيه على (المستبدون)، ولم أكن مشاركاً في هذا العرض، ولكن كنت أحضر البروفات في وقت فراغي، وكنت أجيب، عندما كنت أسُأل، وأعبر عن رأيي.

الكلمات الطيبة، لا تأتي عندما تريد أن تقولها، مهما كلف الثمن، وإنما تأتي عندما لا تفكر فيها، عندما تغدو هي نفسها ضرورة.

فعلى سبيل المثال، أنا لا أتقن التفلسف أو ضرب الأمثلة، حينما أكون وحيداً، ولكن عندما أضطر للبرهان على وجهة نظري لشخص آخر، عندها تصبح الفلسفة ضرورية بالنسبة إليّ، كأداة للبرهان، وتأتي الأمثلة أو الأقوال المأثورة من تلقاء نفسها، وهذا ما جرى في تلك المرة، يرى المتفرجون من الصالة، بشكل أفضل من خشبة المسرح ما يحدث عليها، وقد رأيت من الصالة، وأدركت أخطاء الممثلين ورحت أشرحها للزملاء.

قلت لأحدهم: أنت تلعب دور المتذمر الذي لا يكف عن الشكوى، تتوجع وتتألم وتتأوه طيلة الوقت، ويبدو أنك لا تفكر إلا في هذا، لكي - لاسمح الله - لا يخرج أو لكي يظل فيك.

ولكن لماذا هذا القلق، عندما يهتم الكاتب نفسه، أكثر من اللازم بذلك؟

النتيجة أنك تلوّن باللون نفسه، واللون الأسود لا يصير أسودَ حقيقياً إلا عندما يترك الأبيض، بطريقة ما، ليكون اللون المعاكس أو المضاد، الذي يظهر التباين، وأنت أضف من عندك قليلاً من البياض، وقليلاً من ألوان الطيف الشمسي الأخرى إلى دورك، عندها يكون التنوع، وتكون الحقيقة، لذلك عندما تلعب دور المتذمر الشكّاء، ابحث عن الجانب المرح فيه، وإذا عدت بعد ذلك إلى الشكوى والتذمر ثانية، فعندها لن يكون مملاً، سيكون تأثيره على العكس من ذلك، مضاعفاً، أما التذمر والتوجع والشكوى الدائمة المستمرة، كما هو الوضع عندك، فيصعب احتماله كوجع الأسنان، وعندما ستلعب دور الإنسان الطيب، ابحث عن الجانب الشرير فيه، وابحث عن الخير في الشر.

وحينما كنت أفيض في الحديث مصادفة، وأسوق الأمثلة والأقوال المأثورة، شعرت أنني فهمت كل شيء، وغدا دوري دور الجنرال واضحاً، ارتكبت الخطأ ذاته الذي ارتكبه زميلي، لقد لعبت دور الرجل/ الوحش، ولم يكن ثمة ما يدعو إلى ذلك، ولا تستطيع أنت كممثل أن تطرد التوحش من الدور، وليس عليك أن تهتم بهذا التوحش أو الوحشية، فالمؤلف أخذ على

عاتقه هذه المهمة، مهمتي أنا كممثل، تكمن في البحث عن الجانب الطيب فيه، عن ألمه ومعاناته، عن حبه، عن رقته، عن تضحيته.

وهكذا أضفت أمتعة جديدة إلى حقيبتي كممثل! عندما تلعب دور الشرير، ابحث عن الجانب الطيب فيه، وعندما تلعب دور الرجل العجوز، ابحث عن الجانب الفتي فيه، وعندما تلعب دور الشاب، ابحث عن جانب الكهولة فيه، وإذا رحت استخدم الاكتشاف الجديد، تغيرت النغمة العامة في المسرحية (المستبدون) وغدت أكثر ليونة وغدت الشكوى من ثقلاً أقل.

مضى الموسم الثاني كله في جمعية الفن والأدب، وأنا أقتفي أثر البحث الفني والمهمة التقنية الذي كان في الموسم الأول.

ومع الأسف، أن فيدوتوف لم يعطنا الحرارة نفسها - كما في السابق - لأنه كان منزعجاً لسبب ما، لعله لم يكن على وفاق مع كوميسار جيفسكي، وقد انعكس ذلك على عمله.

النمطية

(نساء بلا دوطة).. (روبل)

كنت قد لعبت أدواراً عدة في العام الثاني، وهي أدوار خاصة متمايزة مثل دور باراتوف في مسرحية استروفسكي (نساء بلا دوطة) (ألكسندر نيكولايفيتش أستروفسكي ١٨٢٣ - ١٨٨٦).

في المسرحية كثير من الحب، وحذاء عال، ومعطف كالرداء الإسباني، أي كل ما يعدُّ خطراً بالنسبة إلي، أعددت مبارزة بين وسائلي وأدواتي السابقة في الأوبرا، والباريتون، والوسائل التقنية التي حصلت عليها.

عدت من جديد ألتمس منها المساعدة، عدت إلى ضبط النفس، إلى إخفاء مشاعري، إلى اللعب بالوجه (التمثيل بالوجه) إلى تعدد الألوان، بعبارة واحدة، عدت إلى كل ما كنت قد اكتشفته سابقاً، أوجدَ مثلُ هذا الجو مزاجاً جيداً، ارتحت له ووثقت به.

تحركت الفانتازيا، وبدأت بعض التفاصيل والعادات والسمات المتمايزة الخاصة بشخصية باراتوف، كسلوكه وهيئته العسكرية مثلاً، ولم أعد أشعر بالفراغ على الخشبة، ولدي هذا الزاد كله من الأدوات والوسائل التقنية التي أعتمد عليها، ولم أشعر أنني عار.

وكلما مضيت في البروفات، ازددت خبرة وتمرساً بالوسائل التقنية، وسمحتْ سعة الصدر، التي هي من خصائص الإنسان الروسي وباراتوف، لروحي بأن تتفتح، ومن حسن حظي هنا أن الماكياج نمطي إلى حد كبير.

تخيلت مظهره الخارجي، وصار كل شيء في مكانه حالاً، هيجت وأثرت غريزتي، فطرتي النائمة وبمساعدتها تلمست الشخصية.

كانت تنهض على أساس ما، وهي مبررة في معظمها، ولم يبق لي إلا النسخ الذي لا يزال حياً في داخلي، كما جرت العادة، يبدو أن الدور انطوى على ظاهرة، لا تدعو إلى الارتياح، وهي عدم قدرتي على التعامل مع النص، على الرغم من لغة استروفسكي الرائعة التي لا تحتمل التصرف بها. (لا يستقيم النص على اللسان) لا يجري اللسان به بسهولة، شعرت وأنا على الخشبة أنني في كل لحظة يمكن أن أخطئ، وقد أخافتني هذه الحالة وأثارت أعصابي، وجعلتني أتوقف وأصمت في اللحظات التي لا ينبغي علي أن أصمت، ونشأ نوع من سوء الفهم على خشبة المسرح، حَرمَ الدور والنص من المرونة الكوميدية الضرورية.

خوفي من النص أربكني، وكانت كل وقفة تجعلني أتصبب عرقاً، والخوف ذاته، الخوف من النص، جعلني لا أدرك كيف تخرج الكلمات من حنجرتي، وهكذا غادرت الخشبة، وقد أفسدت على شريكي الجزء الذي يُعد من أفضل أجزاء الدور.

عقدة الخوف هذه، عادت لتطل برأسها في أدوار أخرى، وراحت تجردني تدريجياً من الثقة بالنفس التي كنت قد اكتسبتها، وحينما توقفت عن التفكير في عقدتي الجديدة اختفت، وهذا دليل على أن الخوف (العقدة) كان ذا منشأ عصبي، وإليك مثالاً آخر لصحة مثل هذه الفرضية:

مرضت في إحدى المرات، في ليلة عرض (عروس بلا مهر)، ووصلت درجة حرارتي إلى تسع وثلاثين درجة ونصف درجة، كنت في نصف وعيي، ولكن، لكي أثبت أنني القدوة في الانضباط، ولأقدم لزملائي المثال مستقبلاً، جئت المسرح، وكانت درجة الحرارة خمساً وعشرين تحت الصفر، في الوقت الذي كان ينبغي عليَّ التزام الحذر والحيطة، وضعوا لي الماكياج، وأنا مستلق على الأريكة، ومن حسن حظي أنني لم أكن أحتاج

إلى تغيير ملابسي، ولذلك استطعت أن أستلقي، وأنا خلف الكواليس، ولاسيما في فترات الراحة بين الفصول، وفي الفترات التي لم أكن أقف فيها على خشبة المسرح.

وكان زملائي يخشون أن أُضطر إلى ترك الخشبة أثناء التمثيل، ولكن فيما كنت مشغولاً بمرضي، مثلت بصدق وحرية، من دون أن يزعجني النص، ومن دون أن تخونني الذاكرة، أو تقلقني عقدة الخوف.

العمل على دور باراتوف، والنتائج التي تمخض عنها، كانت مفيدة بالنسبة إلي، بمعنى أنها أشارت بوضوح إلى أنني ممثل نمط، ولي مهنتي ووظيفتي المسرحية، أنا ممثل نمطي، ممثل (كركتر). ومن خلال هذه النمطية، استطعت أن أنتصر على مزالق الدور (دور باراتوف) بدءاً من الرداء الإسباني، وانتهاء بالحذاء الطويل، وعبارات الغرام، والغوايات الخطرة الأخرى.

ولو أنني تخليت عن النمطية، وكيّفت الدور مع نفسي، ومع معطياتي الإنسانية الشخصية، لكان الفشل حتمياً.

لماذا؟ إليكم السبب: هناك فنانون، غالباً ما يكونون من الشباب الأوائل والأبطال الذين يعشقون ذواتهم، والذين لا يعرضون الشخصية، وإنما أنفسهم، شخصياتهم هم، ولذلك تظل الشخصية هي في كل دور يؤدونه، إنهم لا يرون الخشبة ولا الدور، وإنما أنفسهم، ولا يحتاجون هاملت أو روميو إلا كزينة جديدة، ورغبة في ظهور جديد، ولعل مثل هؤلاء الفنانين على صواب، إذ يخافون أن يبتعدوا عن ذواتهم، لأن قوتهم كلها، تكمن في جاذبيتهم المسرحية الخاصة، وإذ يختفون خلف النمطية، يفقدون كل شيء.

هناك ممثلون آخرون على العكس، يشعرون بالخجل من عرض ذواتهم، فتراهم حينما يلعبون دور الرجل الطيب أو الخيّر، لا ينسون سجايا أو فضائل الشخصية لذواتهم، وعندما يلعبون أدواراً قذرة أو فاسدة

أو غبية، يخجلون من أن تنسب إليهم هذه العيوب، بيد أنهم لا يخافون، عندما يتحدثون أو يتحركون باسم شخصية غريبة، أي عندما يضعون الماكياج (القناع) أن تكتشف عيوبهم أو نبلهم، ويستطيعون أن يتكلموا ويفعلوا كل ما لم يكونوا يقدرون على قوله أو فعله منسوباً إليهم، هم أنفسهم من دون قناع أو تخفٍ.

أنا أنتمي إلى ممثل هذا النمط، أنا نمطي، وأنا أعترف أن الممثلين كلهم، يجب أن يكونوا نمطيين، وبالطبع ليس من الخارج، وإنما من الداخل، ولكن يجب على الممثل أن يبتعد عن نفسه كلما سنحت له الفرصة بذلك، بمعنى ألا يتخلى عن المظهر الخارجي نهائياً، وبالطبع هذا لا يعني أن عليه أن يفقد فردانيته، وخصوصيته وجاذبيته، ما نعنيه أمر آخر، وهو أن عليه أن يجد لكل دور جاذبيته وفردانيته، وأن يكون في كل دور شخصاً آخر، بصرف النظر عن ذلك.

لماذا يكون العشاق كلهم جميلين وشعورهم مجعّدة؟ ألا يملك الشباب غير الوسيمين الحق في الحب؟

بالمناسبة لم أر في حياتي كلها، إلا عاشقاً واحداً لم يهتم، ولم يَخفْ من أن يجعل نفسه غير وسيم، لكي يبرز أكثر قلبه العاشق الطاهر، وهذا ما فعله آكيم في مسرحية تولستوي (سلطان الظلام)، إنه يبرز ويظلّل روحه التي تشبه الكريستال النقي، لكن وفي الوقت الذي يجري فيه الحديث عنه، أحب الدور لا الدور بذاته، وإنما ذاتي أما كممثل في الدور، ولذلك لم أهتم بنجاح الفنان، بل بنجاحه الإنساني الشخصي، وهكذا تحولت خشبة المسرح بالنسبة إلي إلى واجهة للعرض، أعرض ذاتي.

خطيئة من هذا القبيل، أبعدتني عن المهمات الإبداعية وعن الفن، في هذا العرض الذي أتحدث عنه، بدأت أفهم أن جاذبيتي المسرحية، لا تكمن في ذاتي الإنسانية الخاصة، وإنما تكمن في الشخصيات النمطية التي أبدعها فيّ أنا كفنان، لقد كان هذا اكتشافاً مهماً، لكنَّه لم يتغلغل بما فيه الكفاية، في وعيي.

كان دوري في مسرحية (روبل) (العملة الروسية) لفيدوتوف، عملي الثاني، حيث أديت دور السمسار أونبافلنسكي، لم أعد أذكر مضمون المسرحية، وكما كان الوضع في مسرحية موليير مع سوتانفيل، حيث كان الحل مفاجئاً، عن طريق المصادفة (الماكياج)، كذلك كان في هذه المسرحية، ألصق الحلاق لي شاربين، الأيسر أقل من شاربي الأيمن، هذا التعبير، تعبير الوجه، أعطى دلالة جديدة، المكر والفظاظة، ولكي أعمّق هذه الدلالة، رسمت حاجبي الأيمن أعلى من الأيسر، وكانت النتيجة أن ظهر وجه يمكن أن نقول عنه ببساطة، إنه أسال الكلمات، جعلها تنساب بشكل طبيعي، وأدرك الجميع أن أونبافلنسكي، نصّاب لا يمكن أن نصدق كلمة واحدة مما يقوله.

نجح الدور، ومضى تحت عنوان النمطية.

لقد أدركت الآن، حقيقة بسيطة، وهي أن مقاربة أي شخصية عن طريق نسخ وتقليد طريقة تمثيل غريبة، لا يحققها أو يبنيها، أدركت أن علي أن أبني شخصيتي أنا، التي فهمتها آنذاك على أنها تصوير من الخارج، وأضيف أيضاً، حقيقة أخرى، وهي أنني لم أعرف كيف أبحث عن مدخل للشخصية إلا بمساعدة مخرج كفيدوتوف، أو بمصادفة كما جرى مع سوتانفيل حيث اقتربت منه انطلاقاً من الوضع والملابس والماكياج والإيماءة.

شعرت أنني أقف عارياً على الخشبة، من دون تمايزات خاصة، ونمطية للدور، وكنت أشعر بالخجل، إذ أقف أمام المتفرجين، أنا نفسي، لا يغطيني شيء.

ذهول وارتباط جديدان

(سر امرأة).. (لا تعش كما تريد)

لعبت في الموسم نفسه دور بيوتر في مسرحية استروفسكي (لاتعش كما تريد)، فيها ذلك الفضاء الواسع، والأهواء، والمشاعر القوية، والتطور والنمو النفسي، وذلك النهوض التراجيدي.

اتضح لي، وأنا أعمل على الدور، أنه يحتاج إلى حرارة ونشاط ضروريين، كما يحتاج إلى رشاقة وصوت، إضافة إلى ذلك، كانت هناك طرق وأساليب مجربة ومختبرة، وضبط النفس وتقنية من نوع ما، ولكن انتصاراتي الجديدة كلها، اختفت فجأة، ولم يبق سواي في مواجهة الدور، دور بيوتر، في البداية ومنذ الخطوات الأولى قمت بالاطلاع على طبقاته العليا من دون أن اقترب من داخله.

كنت أُحدث أصواتاً وضجيجاً عالياً يشبه ذلك الضجيج، الذي ينبعث من جرار حديدي غير موصول، يدور بلا فعل. ضجيج بلا طحن، كذلك أنا عملت بلا نتيجة، بلا فائدة كالجرار الحديدي عندما اعتمدت على أطراف أعصابي الخارجية، وعلى الإطار السطحي للجسم، من دون أن ألامس الروح، التي ظلت باردة ساكنة لا حرارة فيها.

طارت الكلمات والإيماءات والحركات بالقرب من الشعور، تماماً كما يطير القطار السريع بالقرب من المحطات التي لا حاجة له بها، تماماً كالسفينة التي تحطمت أو قطعت سلسلة مرساها، وهي فارغة ليس فيها مسافرون أو أمتعة.

التمثيل الخارجي الآلي، ينأى عن المعايشة الداخلية، ولإيقاف هذا الدوران على سطح الدور، يجب إعطاء الأولوية للإبداع، للبديهة والفطرة والمشاعر، يجب ملء الدور بالمضمون الداخلي، كما تملأ السفينة بالمسافرين والأمتعة.

كيف يمكن إرغام المشاعر على الخروج من مخابئها، والأخذ بزمام المبادرة باليد؟

لابد لتحقيق ذلك، من جذب أو اجتذاب الشخصية، شخصية بيوتر القوي بوساطة عالمه الداخلي الممتع، وروحه الروسية الرحبة، وحرارته الفطرية، وعاطفته الكبيرة الملتهبة التي تحولت إلى غيرة ويأس وجنون، حاولت أن أجذب العاطفة الساكنة الخامدة، فلم أستطع حتى بالوسائل الإصطناعية.

استطعت بمساعدة الحركة الخارجية القوية لليدين والساقين، إيقاظ وإنعاش العضلات لثانية، عندها قلقت قلقاً آلياً، من دون سبب وبلا معنى، لكنني تجمدت حالاً، إنها حالة تذكرني بالساعة التي تعمل، فإذا حركت عقاربها من الخارج لمدة طويلة، أخذت في (الوش) وإظهار الحياة من الداخل.. ثم تدق دقاً إيقاعياً منتظماً، لكنها ما تلبث بعد ذلك أن تقف، وهذا ما حصل معي، فالمشاعر الداخلية التي كنت أستحضرها، وأوجهها نحو الخارج عن طريق المثيرات الجسدية الخارجية، لم تكن لتدوم طويلاً، بل ربما ليس أكثر من برهة قصيرة وبحالة من التشويش، ولكن، هل لهذا علاقة بالجوهر الروحي للدور؟ أم إنها موجة آنية آلية ميتة؟ وهي ليست في الحساب، لأن الإبداع لا يحتاجها. لم تكن لدي وسائل أخرى، لقد كنت ضعيفاً أمام المهمات التراجيدية الكبيرة، التي كانت تقف أمام مشاعري الإبداعية، لأنني لم أكن أملك ما يوجهني أو يقودني من الداخل. لم يبق لي إلا أن أقفز نحو التراجيديا، وأحاول أن أكون أقوى وأكبر وأرهب لكي أشبه البطل العملاق.

وكما يقول غوغول، فأنا أغظت الشخصية، ولم أستطع أن أكونها هي، لقد اغتصبت مشاعري، ولذلك انتقمت الطبيعة مني، وحدث ما كان يحدث عادة في مثل هذه الحالات، وهذا ما كان يخشاه الفنان أكثر من أي شيء آخر، ولأنني كنت ضعيفاً، ولم أستطع تنفيذ المهمات التي تواجهني، تولّد لدي توتر وتشنّج واهتزاز في الجسد كله، وفوضى العضلات وظروف غبية وكليشهات تمثيلية حرفية (مكرورة لا جديد فيها).

وإذا كان بعض العنف ضد الطبيعة والمشاعر خطراً في فننا، فإنه بالأحرى يكون أكثر خطورة في الدور التراجيدي، حيث يكون عشرة أضعاف، لأنك في مثل تلك الأدوار، تواجه معاناة إنسانية كبيرة، ولاسيما إذا كان الممثل ناشئاً مبتدئاً.

تصور أن أحداً ما يدفعك نحو قفص فيه أسد، فمن الطبيعي أنك ستقاوم، وإذا اضطررت إلى القفز فوق حفرة واسعة بين ربوتين، أو اضطررت إلى تسلق صخرة، فمن الطبيعي أنك ستقاوم، ولعلك ترفع يدك على الشخص الذي يحاول أن يدفعك لفعل مثل هذه الأشياء، وستفعل هذا كله، لأنك تشعر بعجزك واستحالة قيامك بما هو مطلوب منك.

يواجه وضعاً كهذا ممثل ناشئ ليس لديه خبرة، يرغمونه على البكاء في الوقت الذي لا يمكنه أن يبكي، ويرغمونه كذلك على الضحك في الوقت الذي يكون فيه حزيناً، وقد يطلبون منه أن يكون حزيناً، وهو مرح، ويطلبون منه أن يجسّد مشاعر ليست في روحه.

من هنا تأتي التنازلات وأنصاف الحلول من الطبيعة للخروج من المأزق، وكل ذلك ينتهي بالتوتر والعنف وحشرجة في الحنجرة، وتشنج في العضلات وظروف التمثيل الكاذبة والملفقة التي يريد الممثل من خلالها أن يخدع نفسه والجمهور.

والحل الوحيد للخروج من المأزق، يكمن في التمثيل الشرطي الذي يتحول من التكرار والإعادة الجزئية إلى كليشهات (القالب الجامد، الخاتم، النمط

الجامد، ويرى ستانيسلافسكي أن القالب الجامد هو اعتياد آلي، يقتل الخاصة الحياتية، والأشكال تحرم أسلوب التمثيل من جوهره الداخلي، من واقعيته الداخلية وتحيله إلى شرطية بعيدة عن الواقع) تمثيلية جاهزة ومكرورة. كلما كانت المهمات التي تقف أمام الممثل صعبة وخارجة عن طاقته، ازداد العنف، وتفاقمت مشاعر الخوف، ودفعت هذه المشاعر بمصداتها الدفاعية، وكلما وقع الفنان في هذا المأزق الذي لا مخرج منه، ازداد الخوف، وبالتالي دفع هذا الخوف المشاعر إلى الاعتياد على وضع مصدات، وزاد أيضاً تبعاً لذلك، اللجوء إلى الشرطية (الشرطية: نقيض الواقعية التي تدعو إلى المعايشة والمحاكاة والاندماج في الدور، والشرطية تعني رفض الإيهام واعتبار الواقع المرجع الأساس، والتذكير الدائم، بأن على المتفرج أن يعي أنه في المسرح، وعلى الفنان أن يأخذ بالظرف أو الشرط العام وليس بالتفاصيل) وإتباع الكليشهات الحرفية (الصنعة).

هناك كليشهات لا بأس بها، وعلى سبيل المثال: الدور الذي أعد جيداً، يمكن أن يتحول إلى كليشهات خارجية، وإذا أهُمل عامل الزمن، ولم تكن العلاقة حذرة وواعية بالجانب الداخلي، فالكليشيه تسجل أو تدون عندها الجيد المُعاش.

مثل هذا الكليشه ليس سيئاً، ولا تنبغي مقارنته بنوع آخر، ينصب فيه الجهد على إيصال المشاعر التي لم تعش أو تعانِ مع كليشيه يحاول أن يستبدل الحقيقة بالشرطية التمثيلية التي استهلكت بمرور الزمن.

لعل أسوأ الكليشهات كلها، هي تلك التي تتناول البطل الروسي أو الفارس أو الارستقراطي أو الشاب القروي القوي ذا العضلات المفتولة، ولمثل هؤلاء، طريقة خاصة في المشي وإيماءات واسعة وأوضاع تقليدية (كوضع اليدين على الجانب) أو هز الرأس إلى الخلف هزة عنيفة، لدفع خصلات الشعر المتدلية على الجبهة، أو مسك القبعة واليدان تعبثان بها، للدلالة على المشاعر القوية بطريقة آلية، أو تفخيم نبرات الصوت، لتبدو وهي ترن عالياً أو التحدث بلهجة ملغومة في بعض مواضع الكلام.

لقد أخذت هذه الوضاعة طريقها إلى آذان الممثلين وعيونهم وأجسادهم وعضلاتهم حتى لم يعد بالإمكان الابتعاد عنها.

كانت لسوء حظي، في ذلك الوقت أوبرا (قوة الأعداء) للكاتب سيروف، شائعة، وذائعة الصيت، وقد أعدت عن مسرحية استروفسكي (لا تعش كما تريد) وإذا كان كليشيه البطل الروسي في الدراما سيئ، فهو في الأوبرا لا يطاق أبداً، وخاصة دور بيوتر، وهو الأسوأ بين كليشهات الأبطال الروس، وهو تحديداً الذي استولى علي، ولعل السبب يعود إلى ذلك الإعجاب الدفين بالأوبرا التي ظلت تعيش بين جوانحي، كل ما كان علي أن أفعله، هو استعادة الطرق والوسائل القديمة وما رافقها من أحاسيس، كالمدخن الذي عاد إلى التدخين بعد انقطاع، وقد تضاعفت شهيته، فيدخن أكثر فأكثر، استسلمت لعاداتي القديمة كلها.

الضرر الذي لحق بي من العرض المذكور مفهوم، ولكن كانت ثمة فائدة، اتضح وبالبرهان الذي قدمه الخصم (لكنني مع الأسف لم أقتنع) أن التراجيديا والدراما القوية التي تتطلب توتراً مضاعفاً، يمكن أن يزداد عنفها على المشاعر أكثر فأكثر، إذا لم تستيقظ بنفسها، فطرياً أو غريزياً أو بمساعدة التقنية الداخلية المعدة جيداً. لهذا السبب يمكن أن يكون الضرر كبيراً من مثل هذه الأدوار، وأنا بدوري أحذّر الممثلين الشباب منه، الذين لم يصلوا بعد إلى تقنية في داخلهم، أحذرهم من الولع بأدوار هاملت وعطيل والأدوار التراجيدية الأخرى، إن عليهم قبل الإقدام على مثل هذه الأدوار أن يكتسبوا طرق وأساليب امتلاك التقنية الداخلية. ولم يكتب النجاح لا للمسرحية ولا لدوري، وكانت النتيجة اليأس وفقدان الثقة بالذات، لكنني بالمقابل لم أفقد المعجبين!

فكما هو معروف، ليس ثمة عمل مسرحي فاشل، يمر بلا معجبين، وقد وجدتهم هذه المرة وهدأت نفسي، ولم يقنعني فشلي بأنه من المبكر بالنسبة إلي الإقدام على التراجيديا، بل رحت أتابع الحلم بعناد وإصرار متمسكاً بالنمو الطبيعي لمسيرة تطوري.

لا أدري كيف أشرح نجاحي الهائل في فودفيل (سر امرأة) حيث أعدتُ لعب دور الطالب ميغريو الذي كنت قدمته سابقاً في حلقتنا المنزلية، ولم أغير شيئاً في الشخصية على الرغم من أن المبدأ السابق، الذي أخذت به كان زائفاً، الثرثرة (دمدمة الكلمات) التمثيل بلا توقف، رفع الصوت لمجرد رفع الصوت، الإيقاع السريع من أجل الإيقاع السريع، بكلمة واحدة، الأخطاء القديمة أيام الهواية هي نفسها تُعاد الآن، ولكن الغريب في الأمر، أن أدائي أعجب القيّمين على رغم صرامتهم، أقصد كوميسار جيفسكي وسالاغوب وفيدوتوف، أثنوا عليَّ كلهم، لقد أدهشوني. والتفسير الوحيد، كان حماستي وشبابي، إنهما الشرطان اللذان يضيعان بمرور الزمن.

من الواضح أن أدواري السابقة كلها، التي كنت صارماً معها، نجحت لأنها كانت تقوم على حرارة الشباب، إنها الحماسة وحرارة الشباب، تلك الحياة على الخشبة.

وإذا كان الأمر كذلك، فأنا أفهم الآن، لماذا أعود غالباً إلى سماع آراء المعجبين القدامى الذين يؤكدون، أننا كنا نمثل بشكل أفضل، عندما كنا لا نعرف إلا القليل، مثّلنا بطريقة أفضل مما نفعل الآن، رغم أننا أصبحنا نعرف أكثر.

كيف يمكن للفنان أن يحتفظ لنفسه، لمدة أطول بتلك الشعلة، شعلة الشباب؟ لكم هو مؤسف ضياع الشعلة! وهل من الصعوبة بمكان أن يحتفظ الفنان في نفسه، بما كان بديعاً أيام الشباب ويسجله؟ ألم أعش بفضل هذه الشعلة في دور ميريغيو؟ كنت أقول لنفسي وأنا أستمع إلى التصفيق بعد انتهاء العرض «إذن أنا عاشق. إذن أستطيع أن ألعب باسمي، هذا يعني أن ذلك الإيقاع السريع في الإلقاء وطرقنا ووسائلنا التي كنا نستخدمها في الأوبرا، مسموح بها!».

عدت ثانية إلى الإيمان بتلك الوسائل والطرق، وعادت جذورها إلى الحياة في داخلي.

فرقة دوق مينينغن

زارت فرقة دوق مينينغن، في هذا الوقت تقريباً موسكو، وعلى رأسها المخرج كرونيك، وكان العرض الذي قدموه، هو الأول من نوعه الذي يتمايز بالإيمان التاريخي للعصر وأهميته وبمشاهد شعبية، وبشكل خارجي رائع، وبانضباط مذهل وأبنية احتفالية جميلة للفن.

لم أدع عرضاً واحداً من العروض التي قدمتها الفرقة، إلا وشاهدته، ولم أكتف بالمشاهدة فقط، وإنما بالدراسة، ودراسة كل عرض.

قيل: إنه ليس في الفرقة ممثلون موهوبون، بل ليس فيها ممثل واحد موهوب، وهذه ليست حقيقة، كان بعض الممثلين، أمثال بارناي، وتولر، وآخرون، يمكن للمرء ألا يوافق على الحماسة الألمانية وطريقة الأداء في التراجيديا.

لنفترض أنهم لم يجددوا الطرق القديمة في التمثيل، ولكن ليس من الصواب القول أو التوكيد أن الأداء، كان كله خارجياً، وأنه كان مؤسساً على الإكسسوار.

لقد أجاب كرونيك، عندما قيل له عن هذا قائلاً «لقد جئت ومعي شكسبير وشيللر، ولم يهتموا إلا بالإكسسوار، غريب ذوق هذا الجمهور».

كان الرجل على صواب فيما ذهب إليه، لأن روح شيللر وشكسبير عاشتا في الفرقة، استطاع دوق مينينغن، وعن طريق الوسائل الإخراجية البحتة، ومن دون الاستعانة بالفنانين الموهوبين تقديم عرض، أبداع الشعراء العظام في صيغة فنية أو تشكيل فني.

وكمثال على ذلك، يمكن أن نشير إلى ذلك المشهد من (عذراء أورليانز) للكاتب شيللر حيث يجلس الملك البائس الضائع الحائر على عرش

ضخم بجسده الضئيل، وتتدلى ساقاه النحيلتان في الهواء، وحوله رجال بلاطه المرتبكون، والمضطربون، يحاولون الحفاظ على المراسم (البروتوكولات)، ولكن في لحظة انهيار السلطة، تبدو الانحناءات أمامه بلا معنى، وفي هذا الجو الذي تداس فيه كرامة الملك، يدخل السفراء الانكليز، الطوال القامة والممشوقون، والحازمون والجريئون والوقحون جداً.

لا يمكن قبول غطرسته، وتعالي المنتصر بدم بارد. وحينما يصدر الملك الشقي، أوامره التي تحط من قدره، وتهين كرامته، يحاول رجل البلاط الذي يتلقى الأوامر قبل أن يخرج، أن يتقيد بالتقليد المتبع في مثل هذه الحالات، لكن لايكاد أن يبدأ انحناءه، حتى يتوقف متردداً ويشد قوامه واقفاً ويطرق عينيه وتتساقط الدموع منهما، فيركض بعيداً متناسياً التقليد والطقس حتى لا يفتضح أمره أمام الجميع.

بكى المتفرجون وبكيت أنا، لأن فكرة المخرج بحد ذاتها، تخلق ذلك المزاج الكبير، وتتحدث عن جوهر اللحظة.

بمثل هذه الفكرة الإخراجية الرائعة، تُرسم المشاهد الأخرى التي يُهان فيها الملك الفرنسي جو البلاط الثقيل، اللحظة التي تدخل فيها جان دارك المحرّرة الملهمة، القصر، وقد صور المخرج جو القصر الخانق والمهزوم، لكي ينتظر المتفرج بصبر فارغ مجيء المخلّصة وهو سعيد بها إلى درجة أنه ينسى الممثلين الذين غطت عليهم براعة المخرج، بوسع المخرج أن يفعل الكثير، ولكن ليس كل شيء.

الرئيس والمهم في أيدي الممثلين، الذين يجب أن يساعدوا وأن يوجهوا في المقام الأول. يبدو أن مخرجي فرقة مينينغن، لم يهتموا بما فيه الكفاية بهذا الجانب، ولذلك كان على المخرج أن يبدع بعيداً عن مساعدة الفنانين، كانت الخطة الإخراجية رحبة دائماً وعميقة روحياً، لكن كيف يمكن تنفيذها بعيداً عن الفنانين؟

اضطر المخرج إذن إلى نقل مركز ثقل العرض إلى الإخراج، وهكذا أخذ المخرج على عاتقه العمل، عوضاً عن الجميع متخذاً من الاستبداد وسيلته.

ويخيّل إلي أننا نحن المخرجين/ الهواة، كنا في وضع يشبه وضع كرونيك ودوق مينينغن، فنحن أيضاً أردنا أن نقدم عروضاً ضخمة، ونكشف عن أفكار ومشاعر وأفكار عظيمة، لكن عدم جهوزية الممثلين، جعلنا أن نسلم المخرج كل شيء، اضطر هذا الأخير إلى العمل وحيداً وإلى جانبه الديكور والإكسسوار والإضاءة والتشكيلات الحركية الممتعة، والفكرة الإخراجية، لهذا أرى أن استبداد مخرجي مينينغن مبرر، لقد تعاطفت معه، وحاولت أن أدرس طريقة كرونيك في الإخراج، وهذا ما استطعت معرفته ممن كانوا على صلة به، وحضروا بروفاته.

كان الرجل، خارج أوقات البروفات والعرض على علاقة طيبة مع الجميع حتى مع الدرجة الثالثة من ممثلي الفرقة، بل إنه كان يتباهى بهذه البساطة في تعامله مع الأدنى منه، لكن ما إن يبدأ العمل ويجلس كرونيك في مقعده، حتى يبدو وكأنه خلق من جديد، يجلس صامتاً منتظراً اللحظة التي تصل فيها عقارب الساعة إلى الموعد المحدد لبدء البروفة، عندها كان يُقرع الجرس ذا الصوت الحاد، ويعلن بصوت هادئ (Anfangen) لنبدأ، وفيهدأ كل شيء حالاً، ويولد الممثلون من جديد، وتستمر البروفة بلا انقطاع إلى أن يُقرع الجرس مرة أخرى حيث يعلن المخرج بصوته الهادئ عن ملاحظاته، ثم العودة ثانية إلى البروفة مع Anfangen البداية التي تأتي كالقدر الحتمي.

فجأة يحدث تدخل، يتوقف العمل، يتهامس الممثلون ويتحرك مساعدو المخرج على الخشبة، يبدو أن شيئاً قد حدث، يتضح أن أحد الممثلين تأخر، وبالتالي لم يقدم مونولوجه، المخرج المساعد أبلغ كرونيك بذلك، وانتظر الأوامر قرب غرفة التلقين، تجمّد الجميع في أماكنهم، صمت كرونيك، وطال صمته الذي بدا وكأنه لن ينتهي.

فكر ثم قرر، انتظر الجميع الحكم، وأخيراً نطق المخرج به، سيلعب دور (س) الذي تأخر (ص) طيلة وجودنا في موسكو، وعلى الفنان (س) أن ينضم إلى المشهد الشعبي، ويكون مسؤولاً عن آخر مجموعة كومبارس خلف المنصة.

تابعت البروفة مسيرتها، وقد تبادلت الممثلات الأمكنة، وفي مرة أخرى، وبعد عرض (اللصوص) لشيللر أقام كرونيك محكمة لأحد مساعديه

الذي كما يبدو كان نزقاً سطحي التفكير، تأخر في إدخال مجموعة من الكومبارس إلى خشبة المسرح.

استدعى كرونيك المتهم ، بعد العرض وأخذ يلومه بلهجة مؤدبة مهذبة غامزاً من قناة مساعده، إلا أن المتهم راح يبرر سلوكه ضاحكاً هازلاً.

هتف كرونيك بأحد عمال المنصة الألمان الذين مروا به مصادفة: HerrschultsK قل لي من فضلك في أي مشهد، وعند أي كلمات يدخل اللصوص من جهة اليسار؟

ألقى العامل المونولوج كله بطريقة خطابية، لكي يبرهن على مقدرته في التمثيل، ربت كرونيك على كتفه مثنياً عليه، واتجه إلى مساعده وقال: «عامل بسيط، وأنت مخرج ومساعدي! اخجل من نفسك».

قدّرتُ عالياً ما جاء به دوق مينينغن (فرقة مينينغن أسسها دوق مينينغن في إمارة ساكس الألمانية، استمرت من عام ١٨٧٠ إلى عام ١٨٩٠. اهتمت الفرقة بما يسمى البحث التاريخي الموضوعي والوقوف عند التفاصيل، أحدثت تجديداً مهماً بتجهيز الخشبة، واستبدلت الأطر المطلية المدهونة بمسالك، وأعدت الملابس وفق توثيق متقن، وأبرزت دور الحلول التشكيلية الخارجية في العرض المسرحي.) وفرقته، أي الوسائل والطرق الإخراجية التي تكشف عن الجوهر الروحي للعمل، فلهم جزيل الشكر على ذلك، ولسوف تعيش طويلاً في أعماقي، أعمال هذه الفرقة، لأنها شكّلت مرحلة جديدة في حياة مجتمعنا وفي حياتي أنا شخصياً، لكن الفرقة تركت بالمقابل تأثيراً أعمق، فضبط النفس وبرودة الدم التي كان كرونيك يبديهما أعجباني، لقد قلّدته، ومع مرور الزمن صرت مخرجاً مستبداً.

اقتفى أثري وقلدني مخرجون روس، تماماً كما قلّدت أنا كرونيك، وهكذا نشأ جيل كامل من المخرجين المستبدين، لكن ياللأسف! لأنه لم تكن لهم موهبته، صاروا مخرجين منفذين، وتحولوا إلى فنانين، لا يختلفون عن الأثاث والإكسسوار ولا عن المشجب الذي تعلق عليه الملابس.

خبـرة حرفيـة

اضطررنا لإغلاق الجمعية بسبب تراكم الديون، فخصصنا اجتماعاً لتصفيتها، وثبتنا ذلك في محضر خاص، وحين هممت بالتوقيع عليه، امتدت يد، وأمسكت بي وحالت دون توقيعي، كانت يد بافل إيفانوفيتش بلارامبراغ، أحد أعضاء الجمعية والرجل الذي يحترمه الجميع، والمؤلف الموسيقي الشهير.

قال بلارامبرغ: «لن أسمح لك بالتوقيع على تصفية الجمعية، كيف تعملون على تصفية بداية طيبة كهذه، أثبتت قدرتها على التكيف مع الحياة؟ خفضوا نفقاتكم، تخلصوا من الفروع الميتة التي ذبلت، ابقوا على ما هو صالح للنمو، صالح للحياة، فحلقة الهواة (الجمعية) يجب أن تستمر أياً كان الثمن، ينقصكم مبلغ ليس كبيراً، لا أعتقد أن مثل هذا المبلغ يؤثر في أغنيائكم! ستذهبون اليوم وبعد انتهاء الاجتماع إلى أحد المطاعم، وستنفقون مالاً بمناسبة إغلاق الجمعية، يكفي للإبقاء على حياتها شهراً، وفّروا هذا المبلغ، وفّروا ثمن العشاء لخمس أو ست مرات، واحتفظوا بهذه البداية الطيبة التي ستجدد الفن، أعطوني الورقة، سأضع اسمي على رأس القائمة على الرغم من أنني لست غنياً، والآن مزّقوا محضر الاجتماع.».

تناقل المجتمعون الورقة ومرت من يد إلى يد، ولم يكن المبلغ كبيراً، لكنه كان كافياً للاستمرار في العمل لمدة ليست طويلة، وعلى أسس متواضعة، وذهبنا إلى المطعم لتناول العشاء، وأنفقنا مبلغاً يكفي لإطالة عمر جمعية الفنون والآداب شهراً آخر.

وجدت جمعيتنا شقة صغيرة فيها أثاث متواضع، وزعنا على بعضنا بعضاً الأعمال الإدارية من دون مقابل مادي، ووجدنا أننا لا نملك المال

الكافي لندفع للمخرج، لذلك أرتأيت أن أقوم أنا بهذه المهمة نيابة عن فيدوتوف، أما مقر الجمعية السابق، فقد أجرناه لنادي الصيادين الذي طلب منا أن نقدم لأسر الأعضاء حفلة أسبوعية.

الواقع أننا أخذنا على عاتقنا بقبولنا هذا الطلب، مهمة ليست سهلة، وهي أن نقدم عرضاً كل أسبوع يعني أننا أصبحنا في وضع يشبه أوضاع المسارح الأخرى، في حين توافرت لدى الفنانين المحترفين إمكانية القيام بمثل هذا العمل من حيث وجود التقنية والحرفية المكتسبة، لم نكن نملك شيئاً من هذا القبيل، بيد أنه لم يكن أمامنا حل آخر.

عملنا أولاً على تجديد النصوص القديمة.

دخلتِ الغرفة التي كنا نجري فيها البروفات، فيدوتوفا زوجة فيدوتوف/ المخرج السابق الذي غادرنا للتو، وكان النص الذي نتدرّب عليه (المستبدون) للكاتب بيسيمسكي.

جلست المخرجة فيدوتوفا وراء الطاولة، وقالت لي: سبق وحذرتك منذ عامين ولم تصغ إلي، وتركتك ولم أتردد عليك، والآن عندما تركك الجميع، جئتك لأعمل معك، ابدأ يا بني وليباركك الله.

دبت الحياة فينا، ورأينا أن طريقتها في الإخراج تختلف عن طريقة زوجها، كان الزوج يتخيل اللوحة، والشخصيات، ثم يرسمها، أما فيدوتوفا الزوجة، فكانت تحس الانفعال ثم تعيد خلقه، كان كل من الزوجين يكمل أحدهما الآخر.

هكذا صارت فيدوتوفا المسؤولة عن القسم الدرامي في جمعيتنا، كانت تشرف على العروض وتعطي توجيهاتها وتصوّب الأخطاء، وبعد أن توفّر لدينا مبلغ من المال، دعونا بعض فناني مسرح مالي من ذوي الخبرة ليساعدوها في الإخراج، هكذا قدمنا عديداً من العروض في نادي الصيادين، والآن ماذا قدم لنا هؤلاء المخرجون الجدد؟

إذا كان فيدوتوف فنان العرض كله، وصانع العرض كله، فإن فيدوتوفا جسدت الانفعال، عرفت كيف تلتقط الأحاسيس وتترجمها على خشبة المسرح،

أما أولئك المخرجون الجدد، فقد صوروا شخصيات محددة، وكانوا أقرب إلى الاهتمام بالجانب الخارجي أكثر من الجانب الداخلي.

أضف إلى ذلك، أننا وفقاً لاتفاقنا مع نادي الصيادين علينا أن نلتزم بتقديم عرض جديد أسبوعياً، وبالتالي لا بد من طريقة عملية تساعدنا على العمل المتواصل، قدم لنا المخرجون الجدد طرقاً وأساليب حرفية في التمثيل، تعتمد على فكرة الشكل الدائم، أي أن يختار الممثل مدخله إلى تجسيد الشخصية، طريقته، مرة وإلى الأبد، لقد ساعدتنا هذه الطريقة على اكتساب خبرة خاصة في التمثيل، والاعتياد على الخشبة والاكتشاف والثقة أثناء الفعل، وبفضل التدريب العملي صار الصوت أقوى، واكتسبنا أيضاً عادة النطق بصوت عال، والتماسك على الخشبة، والتحرك بمنتهى الثقة، وليس كما لو كنا ولمجرد وقوفنا على الخشبة، نملك حق الكلام، وأن على المتفرج أن يصغي إلينا، لقد تمايزنا عن الهواة الذين إذا وقفوا على الخشبة أصابهم الشك وتساءلوا، هل عليهم حقيقة أن يقفوا ثانية، أما المتفرج، فإنه وهو ينظر إليهم يتساءل هو الآخر بدوره هل عليه أن يصغي إليهم؟

يتكلم الممثل الهاوي، والمتفرج لا يصغي.

الواقع أنه يحدث في بعض الأمكنة من الدور أن الممثل الهاوي من دون إرادة، قد يتألق ويشتعل، وكذلك المتفرج، لكن الاشتعال ينطفئ والحماسة تذوي، فيشعر الممثل أنه يقف عاجزاً على خشبة المسرح لا حول له ولا قوة، كما لو أنه ضيف طارئ، فيفقد المتفرج اهتمامه به.

الخبرة العملية في التمثيل وحدها هي التي جعلتنا مسرحيين، وقد اعتبرنا نحن ذلك نجاحاً لنا، لكن مشرفتنا الفنية فيدوتوفا بالكاد اقتنعت بانجازاتنا، وهي التي حاولت أن توجه عملنا باتجاه الخط الداخلي، هذا الخط الذي بدا لنا في ذلك الوقت جد صعب، باعتبار أن الفن الحقيقي يحتاج إلى الدراسة الطويلة، والصبر والمنهجية، أما المخرجون الجدد، فقد كانوا مناسبين لنا علمونا كيفيه الأداء ببساطة، ويبدو أننا شعرنا بالارتياح لأنهم أعطونا الإحساس بالوهم

الكبير، وهم النشاط المثمر، ولم يعطنا مثل هذا العمل السريع والسطحي سوى الفائدة التي كنت أشرت إليها، والضرر الكثير، بمعنى الولع بالعادات الحمقاء والقوالب (الكليشيهات) الحرفية من أسوأ النوعيات.

كانت عروض نادي الصيادين مفيدة، فقد وفرت لنا شعبية معقولة وذكريات طيبة عن تلك الحفاوة التي لقيناها في النادي المذكور، بقيت حالة واحدة أريد أن أتحدث عنها قليلاً، فقد وصلت كما قلت سابقاً فيرا فيودرفنا كوميسار جيفسكايا إلى موسكو وأقامت عند أبيها الذي - في ذلك الوقت - لا يزال يتابع الإشراف على أحد صفوف الأوبرا لدينا في الجمعية، والذي خفضت مدته إلى الحد الأدنى، كان كوميسارجيفسكي الأب يعيش في الشقة التي أستأجرتها له الجمعية، وقد أقامت ابنته معه، حيث انزوت وراحت تعزف على الغيتار وتغني أغنيات حزينة (رومانس غجري) عن الحب الذي انتهى وعن الخيانة وعذابات قلب المرأة.

طلبنا منها أن تساعدنا في لحظة حرجة من حياتنا المسرحية، بأن تأخذ مكان ممثلة مرضت في أحد عروض نادي الصيادين، شاركت الهاوية المتحمسة في عرض (رسائل حارة) للكاتب ب. ب. غنيدتش، تلك المسرحية ذات الفصل الواحد، اللطيفة أجواؤها، كان العرض الأول والناجح في موسكو بالنسبة لممثلة شابة ستصبح مشهورة فيما بعد.

مع الأسف أن حادثاً محزناً قد حدث ونحن في ذروة الموسم، احترق مبنى النادي كله، وهكذا توقفت عروضنا، وكنا نعاني ونحن في انتظار المبنى الفخم الجديد أزمة مالية اضطرتنا إلى الإنفاق على أنفسنا مما كانت تدره علينا عروضنا الخاصة، وما يترتب على ذلك من خوف ومخاطرة.

العمل الإخراجي الأول في الدراما

ثمار التنوير

أسعدنا تلقي المسرحية التي انتهى من كتابتها للتو ليف نيكولايفيتش تولستوي (ثمار التنوير) قال عنها تولستوي مازحاً إنها للعرض المنزلي، وقد عرضت في ياسنايا بوليانا.

اقتنع الجميع أنها لن تعرض عرضاً عاماً للجمهور، لكننا استطعنا الحصول على إذن الرقابة شرط أن يكون العرض مقتصراً على عدد محدود من الحضور، بيد أن كاتباً معروفاً على المستوى الشعبي كتولستوي، كان قادراً على تجاوز مثل هذا الشرط.

كنت المخرج، وكان العمل الإخراجي الأول لي في مجال الدراما.

انطوى النص على صعوبات كثيرة بالنسبة للمخرج، العديد من الشخصيات، والتشكيلات الحركية (الميزانسين) معقدة، بدأت العمل ببساطة، فعلت ما تخيلته، أو ما كنت أتخيله، ورحت كما في السابق أمثّل أمام الممثلين، ومن ثم يقلدونني، في المقاطع التي كنت أحسها إحساساً صادقاً، كانت الحياة تدب في المسرحية، أما تلك التي كانت تتجلى فيها المهارة الشكلية الخارجية، فكانت ميتة.

الكفاءة التي كانت تتجلى في عملي في ذلك الوقت، هي أنني حاولت أن أبحث عن الحقيقة بإخلاص، وأنني طردت الملفق والزائف، ولاسيما الحرفية المسرحية (الصنعة)، صرت أكره المسرح في المسرح، وصرت أبحث فيه عن الحياة الحقيقية الحية، ولست أقصد هنا الحياة اليومية بالطبع، وإنما الفنية، وربما لم أكن في حينها أمايز بين هذه الحقيقة وتلك على خشبة المسرح.

وأضيف إلى ذلك أنني كنت أفهمها فهماً خارجياً سطحياً، لكن يجب أن أشير إلى أن تلك الحقيقة الخارجية التي كنت أبحث عنها، ساعدتني على إيجاد التشكيل الحركي (الميزانسين) الصادق والممتع، الذي دفعني نحو الحقيقة، والحقيقة أثارت المشاعر وحرضتها واستدعت المشاعر الفطرية.

في هذا العرض ساعدني الحظ أيضاً، على توزيع الأدوار على الممثلين، توزيعاً ناجحاً، فمعظم الممثلين بدا وكأن الدور قد خُلق له، وكانت المسرحية تضم شخصيات مختلفة من الخدم إلى الارستقراطيين إلى الفلاحين، لعب الأدوار الارستقراطية ممثلون لفتوا الأنظار إليهم، بتهذيبهم ونطقهم وسلوكهم الراقي، وكان هذا نادراً في المسارح في ذلك الوقت، وكان الممثلون الآخرون مناسبين لأدوار الخدم، ومن الممثلين الذين أدوا أدوار الفلاحين، كان لوباتين (أصبح فيما بعد أحد أعضاء فرقتنا باسم مستعار هو ميخائيلوف) وهو شقيق الفيلسوف الشهير ف. م. لوباتين، وهو أيضاً الذي أسّر تولستوي بأدائه دور الفلاح، في العرض الذي قدم في منزل تولستوي الذي أدرك مدى موهبته وقدرته على فهم روح الفلاح الروسي، لقد أعاد تولستوي كتابة الدور وتحويله من بضع كلمات إلى دور أكبر بكثير من الأصل.

حقق في عرض (ثمار التنوير) نجاحات كبيرة كل من، ساماروف وليلينا ولوجسكي وميخائيلوف وآرتيم وألكسندروف، الذين صاروا فيما بعد فنانين في مسرح موسكو الفني، تعلمت من هذا العرض الجانب الإداري التنظيمي في مهنة المخرج، ليس سهلاً إخضاع الممثلين للنظام في لحظات التوتر الإبداعي العصبي، جسدنا متقلب، غريب الأطوار، لذلك يجب ضبطه ووضعه تحت السيطرة.

باختصار، كان وجود المخرج ذي الشخصية القوية في ذلك الوقت، ضرورياً، ولم أملك مثل هذه الشخصية بعد، لقد تغلبت على رفاقي بحبي المتطرف، وقدرتي على العمل، والحرص الشديد على احترام العمل، كنت الأول الذي يطبق التعليمات على نفسه، فأول من طبقت عليه الغرامة كان أنا، وقد فعلت ذلك بقناعة، بحيث لم يبد نوعاً من الاستعراض أو المزايدة، كنت أعاقب من يتأخر عن البروفة، ومن لا يحفظ دوره جيداً، ومن يثرثر أثناء العمل، ومن

يخرج من البروفات من دون استئذان، ورأيت أن أمنع النساء من ارتداء ملابس غير مناسبة لأجواء البروفات والتدريب، لأنها لا تساعد على العمل.

كنت أقول للممثلين: تستطيعون أن تحبوا حباً جاداً، وكما يحلو لكم، لأنه يسمو بكم، أطلقوا النار من أجل النساء، انتحروا، موتوا، لكن لا تسمحوا لأنفسكم بالمشاعر السطحية الصغيرة، لأنها تخلق جواً من الوضاعة، وتهوي بكم إلى الأسفل، هكذا كنت أفكر على الطريقة الطُهرية حينها.

لم يكن بؤسنا يسمح لنا بالديكورات الباذخة، ومثل هذه الديكورات للهواة إنقاذ، كم أخفت الديكورات من آثام الممثلين تحتها، لأن التشكيل (التصوير) يعطي العرض كله بهاءه، بل وقيمته الفنية.

ليس عبثاً أن يختفي كثير من الممثلين والمخرجين، على خشبة المسرح خلف الديكور والملابس والبقع الملونة، وخلف الأسلبة والانطباعية والتكعيبية والمستقبلية التي تخيف المتفرج غير المجرب والساذج، ويحدث العكس، إذا كانت الديكورات رديئة، فإنها لا تستطيع إخفاء التمثيل أو الإخراج، لأنه لا شيء يختفي خلفها، لذلك على الممثل أن يمثل جيداً ويجب الاعتماد على ما له قيمة في قلب العمل، وفي جوهره.

وقد حاولنا أن نقدم الجميل في عمل تولستوي، وركزنا على كل ما وجدناه حياً في النص وفي الدور، وفي التشكيل الحركي وفي الديكور وفي الملابس وفي أنفسنا وفي شركائنا وفي مفاجآت العرض، وفي تلك الأمكنة التي لم يكن إحساسنا فيها صادقاً أو لم نشعر بها بصدق، وكانت ميتة وفارغة وخاوية، وكنا نسرع في إلقاء الأجزاء ونمر مروراً سريعاً على النص لكي لا يتوقف مسار العرض.

نجح العرض نجاحاً استثنائياً ونادراً، وأعيد أكثر من مرة، الأمر الذي أنعش وضعنا المالي، الفائدة التي عاد علينا العمل بها، تكمن في أنني وجدت مدخلاً جانبياً إلى روح الفنان من الخارج إلى الداخل، من الجسد إلى الروح، من المُجسد المادي العياني إلى المعايشة، من الشكل إلى المضمون، إضافة إلى ذلك تعلمت كيف أقوم بالتشكيل الحركي، حيث تتكشف من خلاله البذرة الداخلية للنص.

والجديد في هذا العرض، أننا لم نسمح للرديء القديم بأن يمر.

النجاح ذاتياً

قرية ستيبانشيكوفو

أستأجر نادي الصيادين مكاناً رائعاً في فيزدفيجينكا في بداية العام التالي، حيث كان يسكنه مجلس المدينة من قبل، ومع افتتاح النادي، جددنا عروضنا الأسبوعية التي كانت تقدم لأعضائه، وقد أفادتنا هذه العروض روحياً أيضاً (ثمار التنوير).

قررنا أن نقدم عروضاً، نعرض من خلالها إنجازاتنا الفنية، وكخطوة على هذا الطريق، اختير إعدادي المسرحي لقصة دوستويفسكي التي تدعى قرية ستيبانتشيوكوفا وسكانها (عرضت ١٤ تشرين الثاني عام ١٨٩١)، قررت أن أعدّها للمسرح ولاسيما أن أرملة الكاتب، قالت لي إنه كتبها أساساً كمسرحية، لكن الصعوبات التي يواجهها النص المسرحي (الرقابة) حالت دون نشرها، فكتبها قصة، ولم يكن الكاتب لينتظر، فالحاجة إلى المال كانت ملحة، ولم توافق الرقابة في البداية على إعدادي، فكان أن نصحني العارفون بالأمور بأن أغيّر أسماء الشخصيات، فوضعت فوما أبليفكين بدلاً من فوما أبيسكين مثلاً، وهكذا نالت المسرحية الموافقة من دون تحفظ.

دور الجَدَّ، بل والمسرحية كلها، كانت تعني لي كفنان الكثير، وكانت لها أهمية استثنائية، والسبب أن في حياة كل فنان مبدع عدداً من الأدوار، التي يعتز بها، والتي صارت جزءاً لا يتجزأ من طبيعته الإنسانية.

يكفي الاقتراب من هذا الدور، حتى نتبين أنه لا يحتاج إلى آلام الإبداع، ليحيا. حتى ولا إلى البحث، ولا يحتاج كثيراً إلى العمل التقني، والسبب في ذلك أن المادة الروحية وسيرورة صياغتها وبفضل الاحتمال والمصادفة معدة سابقاً، لقد صنعتها الحياة. الدور والشخصية معاً صنعتهما الطبيعة نفسها عضوياً.

لقد خرجا هكذا كما هما، كما يمكن أن يكونا، ولا يمكن أن يكونا غير ذلك، ومن الصعوبة بمكان تحليلهما تماماً كما لو أنك تحلل روحك.

هكذا بدا لي دور الجد في قرية ستيبانتشيكوفا وسكانها، حدث بيني وبين الدور تماه تام، وكانت وجهات النظر واحدة، وكذلك الأفكار والرغبات، وعندما قالوا لي إنَّ الجد ساذج، وسطحي، وإنه يتململ، لم أجد شيئاً من هذا القبيل.

وأعتقد أن كل ما يقلق الجد مهم، من وجهة نظر إنسانية وخيرية، كنت أحس بالخجل وأنا أؤدي هذا الدور، لأنني عجوز! وقع في غرام فتاة، فهل أنا مناسب لها؟

يقولون إن فوما نصاب، لكن إذا كان بالفعل يقلق من أجلي، ويمضي الليل وهو يصلي، وإذا كان يعلمني من أجل مصلحتي، فإنه بالنسبة إليَّ رجل يضحي من أجلي، يسألونني: لماذا لم أطرده؟

هل كنت أستطيع وحدي التصرف مع العجائز كلهن، اللواتي جعلن بيتي أشبه بمستشفى للمجانين؟ كان في وسعهن القضاء عليَّ! يقولون إنه في نهاية المسرحية يستيقظ في الجدِّ أسد، فكل ما فعله، كان يمكن أن يفعله أي عاشق آخر، وهكذا وعندما توغلت في حياة المسرحية لم أجد مخرجاً أو حلاً آخر، بالنسبة للجد، سوى الذي اختاره هو، وبكلمة واحدة، ومن خلال ظروف حياة النص، أصبحت أنا مثله.

حاولوا أن تفهموا الكلمة السحرية أصبح، بمعنى أن تكون شخصاً آخر غير شخصك الأصلي، يقول غوغول (نيكولاي فاسيلينفتش غوغول (١٨٠٩-١٨٥٢) الكاتب الذي أسس للكوميديا الروسية وأعطاها ملامحها القومية، من أهم مسرحياته المفتش العام ١٨٣٦) الكاتب الروسي الشهير: «الاستيلاء على طريقة المشي والحركة.. إعطاء رداء وجسد للدور».

يستطيع ممثل من الدرجة الثانية الاستيلاء على روح الدور، لكنَّ الممثل الموهوب وحده، هو الذي يستطيع أن يصبح شخصية فنية، وإذا كان الأمر كذلك، فإن لدي موهبة، لأنني في هذا الدور أصبحت جداً، عندها وكما

في الأدوار الأخرى، وبدرجة أقل أو أكثر، (نسختُ، قلّدتُ) شخصيات، غريبة أو شخصياتي أنا نفسي.

لكم أردت أن أشعر بالسعادة، ولو لمرة واحدة في الحياة، وأجرب ما يحس به ويفعله المبدع الحقيقي على خشبة المسرح.

إنها الجنة بالنسبة للفنان، لقد عرفت هذه الجنة في هذا العمل، وإذ عرفتها، فإنني لم أشأ أن أتصالح مع أي شيء آخر في الفن. ألا توجد وسائل تقنية للدخول إلى جنة الفن بمحض إرادتنا وليس بالمصادفة؟ عندها فقط، وحينما تصل التقنية إلى هذه الإمكانية، يغدو التمثيل الحرفي (الصنعة) فناً حقيقياً.

لكن، أين وكيف نبحث عن تلك الوسائل والأسس الكفيلة بخلق مثل هذه التقنية؟ هذا هو السؤال الذي ينبغي أن يكون الأهم للفنان الحقيقي.

لا أدري كيف أديت هذا الدور، ولست عازماً على أن أنقذ نفسي أو أقوّمها، لكنني كنت سعيداً سعادة الفنان الحقيقي، ولم يزعجني كون العرض لم ينجح نجاحاً مادياً، ولم يحقق إيرادات، قلةٌ وأولئك الذين قدروا دستويفسكي في المسرح، وإعدادنا لقصته.

الكاتب والناقد ديمتري فاسيليفتش غريغوروفيتش، صديق ورفيق دستويفسكي وتورغنيف هرع إلينا في الكواليس ليقول: «إن المسرح لم يرَ بعد المفتش لغوغول عرضاً فيه شخصيات بهذا الوضوح وهذه الألوان المختلفة»، تملكه العبقري دستويفسكي، وبعث فيه ذكريات لا أريد الخوض فيها، لأنني لا أرى أن لي الحق في التصريح بها، طالما أن غريغوروفيتش لم يجد ذلك ضرورياً.

شعرت في قرية ستيبانتشيكوفو وسكانها بأنني أدركت السعادة الحقيقية، سعادة الفنان المبدع الحقيقي.

تعرّفي إلى تولستوي

في مثل هذا الوقت تقريباً قدمت جمعيتنا عديداً من العروض في مدينة تولا، وقد أجرينا البروفات والاستعدادات الأخرى في بيت دافيدوف، الرجل المضياف والصديق المقرّب من تولستوي، وقد حول دافيدوف بيته إلى مكان يلائم متطلبات العمل المسرحي.

في أوقات الاستراحة بين البروفات، كانت الموائد تُقام، وكانت الأجواء المرحة المصاحبة لها تسمح بإطلاق النكتة إثر الأخرى، أما صاحب البيت، الذي لم يكن شاباً، فقد كان كالتلميذ.

في إحدى المرات، ونحن في ذروة المرح، ظهر رجل في ملابس الفلاحين في الغرفة الأمامية، ثم تبعه رجل طاعن في السن، بلحية كثة كبيرة علاها الشيب يلبس قميصاً رمادياً في وسطه حزام، وينتعل حذاءً صنع من اللباد، استقبله الحضور بحفاوة وترحاب.

للوهلة الأولى لم أتعرف إليه، ولم يخطر لي أنه تولستوي، ولم تكن صوره الشمسية أو تلك المرسومة (بروتريه) لتعطي ذلك الانطباع الذي تركه حضوره الشخصي، متمثلاً بوجهه الذي يفيض حيوية.

هل يمكن لصورة أو لوحة أن تفصح عن تلك العينين النافذتين إلى الروح، والفاحصتين لمن تطالعانه، عندما كان تولستوي ينظر إلى إنسان ما، فإنه كان يركّز بثبات، ويدخل إلى أعماقه متغلغلاً فيها كاشفاً عن المخبوء فيها، شراً كان أم خيراً، وفي الوقت ذاته، كانت العينان تختفيان خلف الحاجبين، كما الشمس خلف السحب، وفي لحظات أخرى كان يبدو كالطفل، وهو يضحك لنكتة قيلت، ضحكة لطيفة، في حين كانت عيناه تشعان مرحاً.

كان تولستوي إذا سمع فكرة ممتعة، أول من يشعر بالانشراح، بل كان يبدو كالشاب المنطلق، وفي عينيه تلمع شعلة الفنان العبقري.

كان في ذلك المساء الذي أتحدث عنه، والذي شهد لقاءنا للمرة الأولى، ناعماً وهادئاً طلق المحيا، ليّناً وبشوشاً، بشاشة الرجال المسنين.

كان تولستوي ما إن يظهر حتى يتحلّق الأطفال حوله على شكل دائرة ضيقة، وكان يعرف كل واحد، ويناديه باسمه، ويسأله أسئلة غير مفهومة عن بيته وأسرته.

قدمنا له، نحن الضيوف، صاحب البيت دافيدوتوف الواحد إثر الآخر، فكان تولستوي يأخذ كلاً منا بيده، ويحدّق فيه. لقد شعرت أن عينيه أصابتاني بطلقة!

وضعني هذا اللقاء المفاجئ مع تولستوي، في حالة من الذهول، حتى إنني لم أكن أدرك ما الذي كان يجري حولي، ولفهم حالتي هذه، لابد من تصور ما يعينه وجود رجل له مكانة ليف نيكولايفيتش تولستوي، وأهميته في حياتنا، كنا نقول وهو لا يزال حياً «أية سعادة تلك أن تعيش في العصر الذي يعيش فيه تولستوي».

عندما كنا نشعر أن الروح متعبة والظروف رديئة، وأن الناس كالوحوش، كنا نعزّي النفس بوجود إنسان كتولستوي، هناك في باسنايا بوليانا، (القرية التي كان يعيش فيها تولستوي) فتعود إلينا الرغبة في الحياة، أجلسوه إلى المائدة في الجهة المقابلة لي.

لابد أنني كنت غريب الأطوار في تلك اللحظة، لأنه كان ينظر إلي بفضول، وفجأة أحنى جسده باتجاهي وسألني، لكنني لم أكن أسمع جيداً، ولم يكن في وسعي التركيز وسط الضجة والضحك الذي كان يعلو في المكان، ما زادني قلقاً، اتضح أنه كان يسألني عن العرض الذي سنقدمه في تولا، ولم أتذكر اسم العرض! فساعدني الزملاء.

لم يكن تولستوي يتذكر مسرحية أستروفسكي (الضحية الأخيرة)، ولم يجد حرجاً في الاعتراف بذلك أمام الحضور! بل قال ذلك ببساطة، واعترف - في الوقت الذي كنا نخفي فيه نحن ذلك - حتى لا نُتهم بالجهل، وله الحق في أن ينسى ما يجب على كل حي أن يعرفه ويتذكره، قال تولستوي: «ذكرّني بمضمونها»، صمت الجميع بانتظار ما سأقوله أنا، أما أنا، فكنت

كتلميذ رسب في الامتحان، ولم أجد كلمة واحدة، لكي أبدأ حديثي، جاءت محاولاتي عبثاً، ولم تثر سوى الضحك وسط الجماعة المرحة، ولم يكن جاري الذي يجلس جانبي في وضع أفضل، فقد أثار كلامه هو الآخر الضحك، واضطر المضيف صاحب البيت إلى التدخل، ملبياً طلب تولستوي.

شعرت بالقلق، لأنني فشلت وتجمدت وجلست صامتاً وأنا أشعر بالذنب، وتجرأت قليلاً على النظر إلى الإنسان العظيم، في هذه الأثناء جاؤوا بالأطباق الساخنة، قال الأطفال والبالغون وهم يتحرشون به «ليف نيكولاييفتش ألا تريدون قطعة من اللحم؟».

- نعم أريد! أجاب تولستوي، عندها جاءته قطع اللحم من جميع الاتجاهات، وأخذ النباتي الشهير قطعة اللحم وقطّعها، ثم راح يلوكها ببطء، ثم قال: «لا أستطيع أن آكل جثة! إنه سم، تخلوا عن اللحم، وعندها تشعرون بالراحة وصفاء الذهن».

وإذ وجد الفرصة مناسبة، راح تولستوي يطور النظرية التي أضحت الآن معروفة للقراء حول النباتية.

كان في وسعه جعل أكثر الموضوعات إملالاً، شائقة وممتعة، فعلى سبيل المثال أنه بعد أن فرغنا من الغداء، وفي المكتب نصف المعتم، ومع فنجان قهوة، راح يقص علينا حكايته مع أحد الرهبان الآريين (طائفة من المسيحيين القدامى الذين كانوا يؤولون كل ما في الوجود تأويلاً رمزياً)، فإذا رأَوا شجرة تفاح، تنعكس على خلفية سماء حمراء، فإنها تشير إلى ظاهرة ما في الحياة، وتنبئ بسعادة ما أو بألم. وإذا رأوا شجرة صنوبر تنعكس على خلفية سماء مقمرة، فإنها تعني شيئاً آخر تماماً، وأما الطيور الطائرة في سماء صافية، لاسحب فيها، فلها أيضاً معنى خاص، وليس على المرء إلا أن يذهل ويعجب بذاكرة تولستوي، التي تفيض حديثاً حياً عن الرموز، وكأن للرجل قدرة على إرغام قوة داخلية ما، على الإصغاء، بتوتر هائل وبمتعة هائلة أيضاً، حتى لو كان الموضوع مملاً!

انتقلنا بعدها إلى الحديث عن المسرح، ونحن نحاول أن نتباهى بأننا أول من قدم مسرحية (ثمار التنوير) في موسكو.

قال تولستوي «ادخلوا السعادة إلى قلب الرجل العجوز، وحرروا مسرحية (سلطان الظلام) من أسر الرقابة واعرضوها». فقلنا له: «هل تسمح لنا بعرضها؟».

فأجاب: «أنا لا أمنع أحداً من عرض مسرحياتي».

هكذا شرعنا وعلى الفور نوزع الأدوار بيننا، وقررنا حالاً من سيخرجها، وكيف. وأسرعنا بدعوة تولستوي ليحضر البروفات، واستفدنا من حضوره، وسألناه كيف سيكون وضع الفصل الرابع، وما الذي سنختار؟ هل نجمع بين نسختي الفصل المذكور المختلفتين، والمهم أن نحول دون وقوع كارثة، توقف الأحداث في لحظة الذروة، لم نترك ليف نيكولاييفتش، ورحنا نلحّ عليه حتى بات من يرانا يظن أن البروفات ستبدأ غداً، لقد أظهر من البساطة والإخلاص في ذلك اللقاء الذي جاء قبل أوانه.

ما جعلنا نطمئن إلى أن كل شيء أصبح يسيراً..

كانت عيناه اللتان تختبئان خلف أهدابهما الثقيلة، أخذتا تلمعان الآن كعيني شاب يافع.

أعجبت الفكرة تولستوي وأسعدته وجعلته ينتعش، فقال «اكتبوا لي كيف أربط الأجزاء، ثم أعيدوها إليّ، وسأعمل أنا وفقاً لتعليماتكم».

ارتبك زميلي الذي كان تولستوي يوجه كلامه له، وتوارى خلف ظهر زميل آخر، لاحظ ارتباكنا، وراح يؤكد لنا أن اقتراحه لا ينطوي على أي شيء محرج، أو غير قابل للتطبيق، بل على العكس من ذلك، ونحن لو فعلنا ذلك لقدمنا له خدمة لأننا مختصون، لكن تولستوي نفسه لم يقنعنا بذلك، ومضت سنوات ولم تتح لي فرصة اللقاء به، وكانت الرقابة قد أفرجت عن (سلطان الظلام) وعرضت في روسيا كلها، عرضت كما كتبها تولستوي من دون الربط بين أجزاء نسختي الفصل الرابع، وقيل يومها، إنه شاهد مسرحيته في عديد من المسارح وإنه كان راضياً عن بعض الأشياء وغير راض عن أشياء أخرى.

مضت سنوات أخرى، واستلمت رسالة من أحد أصدقاء تولستوي يخبرني فيها أن الرجل يرغب في لقائي، وهكذا ذهبت إليه، واستقبلني في منزله في موسكو، واتضح لي أنه لم يكن راضياً عن العروض التي شاهدها وعن النص أيضاً، قال لي تولستوي: «اكتب عن تصورك عن كيفية تقديم الفصل الرابع، وسأعدّل فيه، وتقوم أنت بتمثيل المسرحية»، كان تولستوي بسيطاً في عرضه للمسألة، حتى إنني قررت أن أشرح له خطتي، تحدثنا طويلاً، وكانت زوجته صوفيا أندرييفنا في الغرفة المجاورة.

تصور نفسك مكانها وهي تسمع ما يجري في الغرفة المجاورة، أضف إلى ذلك، أنها تغار على زوجها غيرة مرضية، كيف يمكن لها أن تقبل بأن يأتي شاب في مقتبل العمر ويأخذ المسرحية ويعلمه كيف يكتب! هذه وقاحة، إذ لم يكن الإنسان على علم بما يجري قبل ذلك.

لم تحتمل الزوجة، هرعت إلي وراحت تعنفني، وأعترف أنها نالت مني، وكان يمكن أن تنال أكثر لولا أن ابنته ماريا لفوفنا، ركضت لتهدئ أمها، لم يقل تولستوي كلمة واحدة، التزم الصمت، وجلس ساكناً يداعب شعر لحيته، ولم يدافع عني أبداً.

عندما خرجت زوجته، وأنا ما أزال واقفاً في حالة ذهول وارتباك، التفت إلي مبتسماً بود وقال: «لا عليك.. لا تعر ما جرى أي انتباه، إنها غاضبة وعصبية!»، وعدنا إلى الحديث السابق فقال: «حسناً.. أين توقفنا؟».

أذكر أنني التقيته بعد ذلك قرب منزله، كان ذلك في الفترة التي كتب فيها مقالته الشهيرة ضد الحرب والعسكر، كنت أسير وقتها مع أحد أصدقائي الذين كانوا على صلة وثيقة به، شعرت بالهلع هذه المرة، وأنا أرى وجهه المكفهر وعينيه المتواريتين خلف حاجبيه الكثيفين، لم يكن صوته ذلك الذي عهدته من قبل، سرت خلفه احتراماً له، وكنت أصغي لما يقوله، كان يدين القتل المشروع للإنسان، كان يتحدث بحماسة وحرارة عن المقالة التي كتبها، لقد أدان العسكر وأعرافهم وأخلاقهم، بطريقة مقنعة، وذكر أنه لم يقم بأية

حملة عندما كان في الجيش، ولم يكن حديثه نظرياً فحسب، وإنما كان خلاصة تجربة عملية، كان يتحدث وهو يغالب الدموع في عينيه بصوت حازم، وفي الوقت نفسه، قلق ومتألم.

ظهر فجأة جنديان، كأنهما نبتا من تحت الأرض، يرتديان معطفين عسكريين طويلين، وعلى رأسيهما خوذتان تلمعان، وقد تدلى منهما سيفان كادا أن يلامسا الأرض، فيحدثان رنيناً. شابان جميلان مشدودا القامة طويلان يفيض وجهاهما حيوية، مشيتهما المتمايزة الرتيبة تنم عن رجولة وشجاعة، باختصار، كانا بديعين ورائعين.

تسمّر تولستوي في مكانه، توقفت الكلمات، ورمقهما بنظرة فاحصة مذهولة وفم نصف مفتوح ويدين لم تكملا إيماءتهما وأشرق وجهه. قهقه وسمعت ضحكته في الزقاق كله، ثم أضاف قائلاً: «جيد ياشباب!» طفق يشيد بأهمية، ومعنى الانضباط العسكري، وفي تلك اللحظات كان سهلاً التعرف فيها إلى العسكري القديم المجرب.

مضى وقت طويل، وبينما كنت أرتب مكتبتي، عثرت على رسالة موجهة لي لم تفتح بعد، وعندما فتحتها وجدتها بإمضاء تولستوي. كانت الرسالة من عدة صفحات، وفيها يعرض تولستوي ملحمة طائفة تدعى (Dukhoborstsi) (بين عامي ١٧٤٠-١٧٥٠، كان أبناء هذه الطائفة ينفرون من النظام الكنسي - الاكليريكي السائد، ويتمسكون في مظاهرهم بالتقوى ويعزفون عن أكل اللحوم، وقد اضطهدوا، فهاجروا إلى كندا في أواخر القرن التاسع عشر)، ويطلب المساهمة في جمع التبرعات لمساعدة أبنائها على الهجرة، ولست أدري حتى الآن، كيف ظلت هذه الرسالة في مكتبتي طيلة هذا الوقت. وقد أردت أن أشرح لتولستوي سبب صمتي وأبرره، وقد أشار علي صديقي الذي كانت تربطه بأسرة تولستوي علاقة وثيقة، بأن أنتهز فرصة لقاءٍ، كان الصديق قد رتبه لكاتب مع تولستوي، وكان يأمل أن ألتقي تولستوي قبل أو بعد لقاء هذا الأخير مع الكاتب، ومع الأسف، لم أتمكن من لقاء تولستوي لأن الكاتب أمضى معه الوقت كله، لم أحضر لقاء الرجلين، لكن ثمة من أخبرني

عنه، حيث كان في الطابق الأعلى، وفي غرفة تولستوي في الوقت الذي كنت أنتظر دوري في الأسفل.

قال لي صديقي: تصور شخصيتين في جهة تولستوي، وفي الجهة المقابلة كاتب نحيل ذو شعر طويل مسرّح، وذقن حليقة وياقة قميص كبيرة لينة ليس لها ربطة عنق تمسكها، يجلس وكأن إبراً تحت مؤخرته، لا يكف لسانه عن الكلام خلال ساعة كاملة، يستخدم لغة غريبة بكلمات جديدة موضوعها البحث عن الفن الجديد وطريقة ابتكاره.

نبع يفيض كلمات أجنبية، واقتباسات من كتب، لكتّاب جدد في مجالات شتى، في الفلسفة والشعر الحديث، وشواهد توضيحية للأسس المبتكرة لهذا الشعر وللفن عامة، كان الهدف من وراء هذا كله تقديم تصور عن مجلة شهرية يريد إصدارها، ودعوة تولستوي إلى الكتابة فيها.

كان ليف نيكولاييفتش يصغي لما يتفوه به الخطيب، وهو يزرع الغرفة جيئة وذهاباً، وينتقل من كرسي إلى آخر ومن زاوية إلى أخرى، متوقفاً في بعض الأحيان، رامياً محدثه بنظرة ثاقبة، ثم ما يلبث أن يعرض عنه، واضعاً يديه حول خصره ليعود إلى الإصغاء ثانية، وأخيراً صمت الكاتب وقال: «قلت كل ما لدي!» منهياً كلامه، تابع تولستوي حركته السابقة، أما الخطيب، فقد مسح العرق الذي كان يتصبب منه بمنديل.

امتد الصمت طويلاً، وقف تولستوي أمام الكاتب، ونظر إلى داخل روحه وعلى وجهه ملامح حازمة وصارمة، قال: «ما شاء الله!» مشدداً على بعض الأحرف، وكأنه يريد أن يقول، تحاول أن تمسح لي نظارتي أنا الرجل العجوز!.

قال ذلك، وذهب إلى الباب وفتحه، ثم مشى خطوة عبر العتبة، ثم عاد إلى الزائر قائلاً: «لقد كنت ولا أزال أعتقد أن الكاتب يكتب عندما يكون لديه ما يقوله، وعندما ينضج في ذهنه، ويرغب في نقله إلى الورق، ولماذا ينبغي علي أن أكتب لمجلتك في آذار (مارس) أو تشرين الأول (أكتوبر) تحديداً، هذا ما لا أفهمه أبداً». خرج تولستوي بعد هذه الكلمات.

النجاح جماهيرياً

إيرييل آكوستا

أذكّر بمضمون مسرحية غوتسكوف إيرييل آكوستا، التي عرضتها جمعية الفن والأدب في ١/٩/ ١٨٩٥.

كتب الفيلسوف اليهودي آكوستا كتاباً اعتبر من وجهة نظر اليهود المتعصبين، تجديفاً وخروجاً على الدين، كان للثري اليهودي ماناسا بنت جميلة يحبها آكوستا، وفي حفلة أقامها ماناسا في حديقة منزله ظهر الأحبار المتعصبون فجأة، وراحوا يلعنون الفيلسوف الفتى.

صار معزولاً ومكروهاً منذ تلك اللحظة، ولكي يتطهّر، عليه أن يتراجع عن أفكاره علناً أمام الملأ، ويتوسل إليه زوج خطيبته ومعلمه أن يندم على ما قاله، وبعد صراع داخلي مرير، يذهب الفيلسوف إلى الكنيس ويعتذر عن كل ما بدر منه منتصراً بذلك للحب، لكنه ما يلبث أن يعود إلى قناعته الأولى، فتثور جموع المتعصبين وتحاول قتله. ولم ير آكوستا حبيبته إلا في يوم زفافها إلى رجل غني، لكن الحبيبة تظل مخلصة لحبيبها وتقرر الانتحار، تشرب السم وتموت بين يدي الفيلسوف الملعون، ويقرر آكوستا الانتحار أيضاً، ويعلن الحب انتصاره بموت العاشقين.

لم أتقيد بنص الكاتب، وأنا أؤدي دور إيرييل، فالذي انتصر عندي الفيلسوف وليس العاشق، وقد وجدت أفكار مثل القناعة، الشجاعة، والإصرار على المبدأ، والرجولة، مادية روحية داخلي، ساعدتني على الأداء، لكنني بالمقابل وفي مشاهد الغرام، وكما جرت العادة وقعت في النعومة والعاطفية والبرود.

أليس مضحكاً أن يسرع رجل طويل عريض، بيدين قويتين وصوت قوي حاد إلى طريقة وأسلوب التينور الضعيف ذي المظهر الأنثوي؟

هل يمكن لرجل مثلي، له هذا المظهر الرجولي أن يرسل تلك النظرات الرومانسية وأن يذوب عشقاً ويناغي معشوقته، بل ويبكي أيضاً!

وماذا يمكن أن يكون أسوأ من منظر رجل على خشبة المسرح، يبالغ في تأثره أو يبتسم بعذوبة!

لم أكن قد عرفت بعد، بأن ثمة غنائية رجولية، ونعومة رجولية، وحب رجولي، وأن العاطفية ليست سوى بديل سيء للانفعال، ولم أكن أفهم بعد، أن مغني التينور هو الأقوى صوتاً، وأن أنعم الغنائيات وأرقها ينبغي أن تعبر عن الحب بقوة ورجولة، وأنه كلما كان الحب أنعم وأكثر غنائية يجب أن تكون التلوينات الروحية التي تمايز هذا الحب أقوى وأوضح.

والعاطفية المائعة الرخوة، ليست حكراً على الرجل الشاب، وإنما هي موجودة أيضاً لدى الفتاة الشابة السليمة الجسم، وهي لا تناسب طبيعتها الشابة وتخلق تنافراً.

هذا هو السبب في أن مشاهد الحب التي أؤديها ضاعت، لكن من حسن حظي أنها كانت قليلة في المسرحية، الأمكنة القوية أو المقاطع القوية في الدور، التي أظهرت قناعة الفيلسوف الراسخة، نجحت فيها، ولو لا ما بقي لدي من آثار تجربتي السابقة في الأوبرا، لكان كل شيء على ما يرام.

بقي لي أن أعترف - ولم أكن أرغب في ذلك - بأنه لا يزال ثمة نقص كبير، وهو أنني لم أكن في وفاق مع النص، فقد كان بيني وبينه تنافر ملموس، لم يكن جديداً بالنسبة إلي، لقد ظهر منذ مدة طويلة، بل أظهر نفسه، لقد ضايقني سابقاً، كما يضايقني الآن، وبالتالي لم أكن قادراً على أن أُعطي ذاتي للفطرة والإلهام، وقد أرغمني على أن أهتم بنفسي في الوقت الذي كنت أقف فيه على خشبة المسرح، وفي لحظة النهوض الإبداعي، يمكن أن تخونني الذاكرة، وينقطع تدفق كلمات النص وانسيابها، وإذا حدث ذلك فمصيبة، فالتوقف عن الكلام ما هو إلا نقطة بيضاء شفافة على شاشة الذاكرة، والهلع. وهذا يعتمد على النص، إذ لا يكون راسخاً في الذاكرة، عندها لابد من السيطرة عليها بالوعي، ومثل هذه السيطرة تحرمني من إمكانية التفرغ للحظات النهوض الإبداعي بحرية كاملة ومباشرة، وعندما أخرج من هذه التبعية، كما في

المواقف الصامتة، أو في الوقت الذي أؤدي فيه الدور في البروفات من دون نطق كلمات النص التي تأتيني من تلقاء نفسها، عندها أستطيع أن أنفتح إلى أبعد الحدود وأن أعطي من كل قلبي، من أعماق روحي، ومن دون توقف، كم هي مهمة بالنسبة للفنان، الذاكرة القوية تساعده.

لِمَ أتعبوني وبلا معنى وهم يلحون على ذاكرتي في المدرسة الثانوية؟ ليهتم الفنانون الشباب بذاكرتهم، وليحفظوها ويطوروها، لأنها مهمة وضرورية في لحظات الإبداع كلها، ولاسيما في اللحظات التي يكون فيها التوتر الفني قد بلغ ذروته.

وقد أثرت فينا فرقة مينينغن تأثيراً جعلنا لا نهتم إلا بالجانب الخارجي من العرض، أي الملابس وإبراز الصدق المتحفي التاريخي للعصر، وأخص بالذكر هنا، المشاهد الشعبية التي كانت تعتبر في ذلك الوقت تجديداً مهماً في المسرح.

يبدو أن الاستبداد الذي كان من طبعي، ساعدني على ألا أعمل حساباً لشيء، وألا أقيم وزناً لأي شيء، لقد أمسكت بيدي كل شيء، ورحت أصدر أوامري للممثلين، وأوزع الأدوار عليهم كما لو كانوا دمى، باستثناء بعض الوجوه، كالممثل الموهوب لوجسكي (لوجسكي فاسيلي فاسيليفتش (١٨٦٩-١٩٣١) أحد أهم أركان مسرح موسكو الفني، ممثل ومخرج اشتهر بإخراجه لمشاهد المجاميع) والممثل بوردجالوف (بوردجالوف غيورغي سيرغيفيتش (١٨٦٩-١٩٢٦) ممثل ومخرج، عمل في مسرح موسكو الفني، عرف عنه أنه أعطى الأدوار الصغيرة قيمة فنية كبيرة)، اللذين أصبحا معروفين فيما بعد، وانضما إلى فرقة مسرح موسكو الفني، إضافة إلى سانين وبوبوف (بوبوف نيكولاي ألكسندروفيتش (١٨٧١-١٩٤٩) مخرج وكاتب ومؤرخ مسرحي، وأحد أهم من كتب عن ستانيسلافسكي الممثل والمخرج كتابه الأول صدر عام ١٩١٠) اللذين أصبحا مخرجين جيدين.

وحده الممثل غير الموهوب، يضطر المخرج إلى تشكيله كما يشاء، من ناحية الذوق والملابس وإرغامه على أن يتحرك على خشبة المسرح، طبقاً لإدارته، وإذا اضطر المخرج إلى إسناد دور هام إلى ممثلين غير

موهوبين، فهو مضطر كذلك إلى التستر على أخطائهم وعيوبهم رغبة منه في أن ينجح العرض.

ثمة وسائل - كما بدا لي وقتها - رائعة درستها دراسة تامة لتحقيق ذلك، وهي - الوسائل - ستار يغطي ما يجب إخفاؤه على خشبة المسرح، فعلى سبيل المثال، في الفصل الثاني، في آكوستا، وفي مشهد الحفلة التي أقامها ميناسا كان علينا أن نغطي على ممثلين من الهواة، غير موهوبَين، اللذين كانا يشاركان في مشهد كبير نسبياً، اخترت من أجل هذا ممثلة جميلة وممثلاً وألبستهما أفخم الملابس وأطلقتهما باتجاه أعلى منصة تقع في مكان مرئي جيداً، اهتم الشريك بمغازلة الفتاة الجميلة هذه، وراحت هي تتغنج، ثم فكرت في مشهد خاص بهما هدفه إلهاء المتفرجين وصرف انتباههم عن الممثلين الذين كانوا في مقدمة الخشبة، فقط في الأجزاء الضرورية لفهم المسرحية، قلصت عدد الممثلين (الثانويين) لكي أوفر للمتفرجين إمكانية سماع الكلمات الضرورية.

أليس هذا حلاً بسيطاً، بالطبع هناك من يلوم المخرج على مثل هذا الحل، بيد أنه من الأفضل أن يتحمل المخرج المسؤولية ويقع عليه اللوم، على أن يعترف بعدم صلاحية فرقته.

أضيف أيضاً، أنه من الضروري لنجاح المسرحية والممثلين لابد من وجود مقاطع أو أمكنة ضاربة (تبلغ فيها المسرحية ذروتها القوية) وإذا لم نصل إلى مثل هذه المقاطع الضاربة القوية عن طريق الممثلين أنفسهم، عندها لابد من اللجوء إلى مساعدة المخرج.

ولمثل هذا الاحتمال أيضاً، أعددت لكل شيء عدته، ولدي وسائل مختلفة، على سبيل المثال في أرييل آكوستا ثمة لحظتان ينبغي أن ترسخا في ذاكرة المتفرج، إحدى هاتين اللحظتين، الغضب والسخط على آكوستا، أي اللحظة التي يُلعن فيها في الفصل الثاني، وأثناء الحفلة التي أقامها ماناسا، أما

اللحظة الثانية فهي في الكنيس، عند عزل آكوستا في الفصل الرابع، أحد هذين المشهدين ارستقراطي والآخر شعبي.

في المشهد الأول، كنت بحاجة إلى نساء جميلات وارستقراطيات، وقد لجأت إلى الماكياج لتجميل الوجوه غير الجميلة، وإلى الملابس أيضاً، أما في المشهد الثاني (الشعبي) فقد كنت بحاجة إلى شباب، إلى طلاب فائرين سريعي الغضب، من أولئك الذين علي أن أكبح جماحهم حتى لا يدخلوا في عراك أكون أنا (آكوستا) المتضرر منه، وعندما رفع الستار عن الديكور في الفصل الثاني (الحديقة) وبدت الساحات وهي مزدحمة، وقد أتاحت إمكانيات مختلفة لتحرك المجموعات المختلفة، ورأى المتفرج كوكبة من الجميلات والوسيمين، وقد ارتدوا ملابس بديعة، تأوه.

كان الخدم يقدمون النبيذ والحلوى، ويغازل السادة السيدات ويلاطفونهن، والسيدات يتدلّلن ويتغنجن وهن يدرن لحاظهن، ويغطين وجوههن بالمراوح، بين عزف الموسيقى ورقص الراقصين، في حين كان آخرون يشكلون مجموعات رسامين، وكان صاحب البيت يمر وبصحبته بعض العجائز والضيوف المعروفين، حيث كان أولئك يُستقبلون باحترام، ويُرافقون إلى أماكن جلوسهم، وعندما يحضر آكوستا يبتعد الحضور عنه بهدوء وبشكل غير ملحوظ، ثم جاءت يوديف ابنة صاحب البيت وتوجهت نحو حبيبها، واختلطت الموسيقى بأصوات المحتفلين المرحين، وفجأة يصدح صوت بوق مدوٍ مصحوب بصرير مزامير صغيرة، وقد اختلطت بأصوات مرتلين ينشدون لحناً يهودياً.

تسمّر الحضور، وتوقف الاحتفال للحظة، ثم انتشرت الفوضى وبدأ الهلع والذعر، وفي الوقت نفسه وعلى الساحة (المنصة) الخلفية للشرفة، يظهر الأحبار السود كما يدخل القدر الذي لا مفر منه، وكان الكهنة يحملون كتباً مقدسة، ويسيرون على ضوء الشموع، وتنشر ملابس الصلاة فوق أردية الرقص، وتميل جباه السيدات حاملات الوصايا العشر بدلاً من التيجان المثلثة،

أبعد الخدم السود بعناية وحذر، الجميع عن آكوستا، وبدأت طقوس العزل واللعنة.يحتج آكوستا، ويحاول الدفاع عن نفسه وتبرير آرائه، تأخذ الحبيبة يوديف نوبة من الغضب، وتندفع باتجاه حبيبها وهي في ذروة الحب، وتعلن أمام الجميع عن حبها وتجاهر به.

هكذا يكون الذنب العظيم، تسمّر الجميع في أماكنهم، ثم راحوا يتفرجون بهدوء.

كوّن هذا المشهد مزاجاً من تلقاء ذاته، وعمل المخرج عوضاً عن الممثل، إنها المرة الأولى التي يشهد فيها المسرح الروسي مشهداً جماعياً من هذا القبيل، ينطوي على نجاح مسرحي كبير.

لا يمكن تصور ما حدث بعد هذا الفصل في صالة المسرح، اندفع المتفرجون بكل فئاتهم من زوج وزوجة إلى أخ وأخته وأب وأم نحو مقدمة المسرح، وهم يهتفون هتافاً عالياً مدوياً ملوحين بمناديلهم، وحطموا الكراسي وأرغموا الممثلين على الخروج لتحية الجمهور أكثر من مرة.

المشهد الشعبي الثاني، أُخرج بطريقة مختلفة تماماً، وكان الهدف أن يخلق انطباعاً مختلفاً، فبعد المراسم الدينية في الكنيس، بعد الإنشاد والاستجواب الجماعي، يخرج آكوستا ليقف في مكان مرتفع وسط الحشد، ليقرأ توبته، يتلعثم ثم يتوقف عن القراءة، ثم يقع مغشياً عليه.

أيقظوه وأعادوه إلى رشده، وساعدوه ثم أرغموه وهو في نصف وعيه، على إعادة القراءة، قراءة إعلان التوبة والتراجع عن رأيه، يفاجأ الحشد هنا بصوت أخي آكوستا وهو يصرخ قائلاً، إن أمه فارقت الحياة وخطيبته خطبت لرجل آخر.

إذ يدرك آكوستا، أنَّ طريق الحب قد أغلق في وجهه، وكذلك طريق الأم، يعلن وهو منتصب القامة كأنه غاليليو وبأعلى صوته (على كل ستغير رأيها!).

على الرغم من أن الحشد، لم يكن ليقترب كثيراً منه باعتباره مرتداً وملعوناً، وفق المعتقدات الدينية، وخطيراً أيضاً، إلا أنهم هجموا عليه، هجمة رجل واحد وراحوا يقطعونه إرباً، تطايرت قطع ملابسه في الهواء، واندس هو بين الجموع واختفى عن أعينهم، لكنه ما يلبث أن يعود من جديد، ليؤكد على أفكاره القديمة بكلمات جديدة، وأقول من واقع خبرتي في ذلك العرض، إن وجودي وسط هذا الحشد الهائل الغاضب، في مثل تلك اللحظة، كان يمكن أن يعرضني للخطر، لكنها كانت لحظة الذروة في النص وأعلى نقطة يصل إليها المد، فقد حملتني أمواج الحشد بقوة وحيوية دون أن تدعني ألتقط دروعي الروحية.

أعتقد أنني وبفضل زحمة الحشد، لعبت هذا المشهد بشكل جيد، وأنني وصلت إلى أعلى الحماسة التراجيدية الحقيقية.

في الفصل الثالث، اختلف الوضع، كان هناك أيضاً نهوض، مد تراجيدي كبير، ولكن كان علي أن أواجه الحالة وحيداً دون أية مساعدة جانبية، اقتربت ثانية من ذلك المد التراجيدي الصاعد من النهوض، الذي أتحدث عنه، وأدواتي الروحية الدفاعية تنطلق إلى الأمام مكابراً ومعانداً على تحقيق الهدف الإبداعي، ولكن دون أن أصل إليه، وعادت الشكوك الداخلية إلى الظهور لتوقف المحاولة، إلى مجال الوعي الأعلى للتراجيدي.

كنت أشعر في تلك اللحظة، أنني مثل السباح الذي يوشك أن يلقي بنفسه في مياه باردة، شعرت أنني (تينور) ولكن بلا نغمة (سي) من درجات السلم الموسيقي.

إخراج (آكوستا) بمشاهدها الشعبية الضخمة على طريقة مينينغن أثار ضجة، ولفت انتباه موسكو كلها، تحدث الكثيرون عن عروضنا، وصرنا معروفين بأننا متخصصون بمشاهد المجاميع الشعبية، وتحسن وضع الجمعية، وأصبح الأعضاء والفنانون الذين اجتاحهم اليأس في فترة سابقة، مفعمين بالأمل بعد النجاح الذي عرفوه في هذا العرض، وها هم يؤمنون بها ثانية، ويقررون البقاء في الحلقة.

الولع بالمهمات الإخراجية

اليهودي البولوني

كان العرض التالي لجمعية الفن والأدب (اليهودي البولوني) عن نص للكاتب إركمان شاتريان، ثمة مسرحيات ممتعة بحد ذاتها، وهناك أخرى يمكن جعلها ممتعة، إذا استطاع المخرج إيجاد مدخل أصيل لها، وعلى سبيل المثال، هذه المسرحية، فإذا رويت لك أحداثها ستكون مملة، ولكن إذا أخذت أساسها، ووشيته لك وأعدت خياطته بكل ما في خيال المخرج من زخارف، دبت الحياة في المسرحية وغدت ممتعة.

لقد اخترتها بالذات، ليست لأنها أعجبتني كما هي، وإنما لأنني أعجبت بها كما تصورتها، أو كما بدت لي، وسوف أتحدث عنها كعرض قدم في جمعية الفن والأدب، تخيّل نفسك في بيت عمدة إحدى قرى الحدود، في منطقة الإلزاس وسط الجبال، حيث تشتعل المدفأة ويشع نور المصباح بطريقة مرحة، وقد اجتمع إضافة إلى صاحب البيت الابنة وزوجها الضابط في حرس الحدود وحارس الغابة وأحد السكان المحليين، العاصفة تزمجر على عتبة الباب والريح تعصف والنوافذ تصر، والرياح تنفذ من شقوق الباب وتثقل على الروح، ومع ذلك فالجالسون سعداء يغنون، ويدخنون، ويأكلون، إلا أن الريح القوية، بدأت تخيفهم، وراحوا يتذكرون ما حدث ذات مرة قبل عدة سنوات، حيث سمعوا والريح تعوي، صوت قرع أجراس قريباً منهم ما لبث أن توقف حالاً، بعدها فتح الباب وظهر على عتبته شخص ضخم غطى جسده معطف من الفراء، وقال، وهو يدخل: السلام عليكم.

كان الرجل أحد اليهود البولونيين الأثرياء، وقد اعتاد المرور بهذه الأمكنة، خلع معطفه وفك حزامه ووضع على الطاولة كيساً ثقيلاً سمع من خلاله رنين الذهب، خرج بعد أن تدفأ قليلاً وهدأت العاصفة، وفي اليوم التالي وجدت زحافته وحصانه، أما هو فقد اختفى..

عاد الجالسون إلى مرحهم وصخبهم، وقد دهشوا من الحادث الغريب.

وصل صاحب البيت، فازداد المرح، وترافق مع صوت الريح قرع الجرس ثانية بصوت عال، جاء أحدهم، ولم تمض دقائق حتى صار صوت الجرس قريباً، ثم توقف، فتح الباب وإذا برجل ضخم وقد لف جسده بمعطف من الفرو - كما حدث منذ عدة سنوات مضت - يدخل قائلاً: السلام عليكم، خلع الرجل معطفه، ثم وضع كيساً ثقيلاً، سمع من خلاله رنين الذهب على الطاولة، تسمّر الحضور في أمكنتهم، وأُغمي على العمدة.

يصور الفصل الثاني غرفة كبيرة في بيت العمدة، إنه يوم زفاف ابنته على ضابط حرس الحدود، الأهل في الكنيسة، لا أحد سوى العمدة في البيت، لأنه لا يزال يعاني من آثار الصدمة، جاء عريس ابنته ليطمئن عليه، وخلال حديثهما عاد الخوف إلى العمدة، خيّل إليه أنه يسمع أصوات أجراس الزحافة عبر أجراس الكنيسة، تلك الأصوات التي تصدع الرأس، الأصوات الفضية ذاتها، وبالفعل كأن جرساً رن من بعيد..

ربما كان ذلك مجرد وهم، كلا! لا يزال صوت قرع الجرس مسموعاً... أكد الضابط لوالد عروسه، أنه سيُقبض قريباً على القاتل، لأن الشرطة تبحث عنه في كل مكان، لكن ربما كان ذلك نوعاً من التهدئة، تهدئة العمدة الذي يرتعد خوفاً، يعود الأهل من الكنيسة ويجتمع المدعوون وصديقات العروس والموسيقيون ويهنئ الضيوف الأب، ويهنئ الجميع بعضهم بعضاً، تُعزف الموسيقى، الحفلة في ذروتها، لكن الأصوات تتضح أكثر فأكثر، وتختلط بأصوات الموسيقى، إنها أصوات الأجراس تلك التي تقطع أصوات الأوركسترا، إنها تتسع لتمتص الأصوات الأخرى كلها، وأخيراً يصرخ أحدهم، وقد صدعته الموسيقى واخترقت أذنيه ومخه، إنه العمدة الذي أراد أن يكون صوت الأوركسترا أقوى من صوت الجرس، وهاهو يلقي بنفسه على أول امرأة يصادفها، ثم يبدأ بالرقص معها، وسط هذه الدوامة، وهو يغني ويصيح، لكن صوت الجرس أقوى وأعنف.

توقف الجميع عن الرقص، وقد لاحظوا جنون العمدة، ولاذوا بالجدران، إلا أنه استمر في الرقص.

تجري أحداث الفصل الثالث في الطابق العلوي من بيت العمدة، وهو عبارة عن سقيفة منحرفة قليلاً يتصل بها جانب من الدرج من الأسفل، وله حاجز بدلاً من الدرابزين، في الجدار الخلفي نافذة على مستوى الأرض تقريباً، يرى من خلالها ظلام دامس.

ثمة سرير كبير يقع بين النوافذ وسط الغرفة، من الجدار الخلفي باتجاه المتفرج، وفي مقدمة الخشبة أثاث مؤلف من كرسي، وطاولة، ومقاعد، ومدفأة، تسمع في الأسفل أغنيات مرحة وموسيقى، وأصوات شابة مرحة، وصيحات مخمورة، وعلى الدرج عدد من المدعوين يتجاذبون أطراف الحديث، إنهم يودّعون العمدة والد العروس الذي تعب، ويريد أن يذهب إلى النوم، تحيات عامة ووداع.

يبتعد المودعوون، فيسرع العمدة الشاحب المرهق إلى الباب ليغلقه، وهاهو يجلس قلقاً، أصوات الأطباق تأتي من الأسفل، يمايز العمدة أيضاً صوت قرع الجرس اللعين، يسرع في خلع ملابسه ويستلقي لعل النوم ينسيه ما يعاني منه، يطفئ الشمعة، لكن صوت الجرس لا يكف عن الرنين، ولايتوقف، السيمفونية الموسيقية المؤلفة من الأصوات المزعجة والمخيفة، تختلط الأصوات، يحدث هذيان، السمع، الأغاني المرحة، والموسيقى التي تأتي من أغاني العرس وتتحول إلى لحن جنائزي، أصوات الشباب وبقية الأصوات الصاخبة، تلتحم بأصوات السكارى الكالحة التي تغني للموت، أصوات الأطباق، وهي تحتك ببعضها بعضاً، يذكر بأصوات أجراس الكنيسة وهي تقرع.

عبر هذا كله، الذي يشبه لحن السيمفونية الرئيس، يتغلغل الجرس الملعون حاملاً الألم والشر، مهدداً ومنتصراً على الأصوات الأخرى، وإذ يسمع العمدة هذا الصوت، يفزع ويصدر عنه أنين موجع، ثم ما يلبث أن

يهذي بكلام غامض غير مفهوم، ومن الواضح أنه يتململ في سريره الذي يصدر عنه صرير أيضاً، ثم يقع شيء على الأرض، لابد أن يكون الكرسي الذي اصطدم به، يبدو بعض الضوء في الغرفة حيث يقع السرير، وتظهر أشعة داكنة باهتة شاحبة لايعرف مصدرها، تقوى ثم ما تلبث أن تضعف، ثم نتبين تدريجياً وجود شخص كأنه مرسوم جالساً على الوسادة، رأسه محني على صدره، وقد جلله الشعر الأبيض، يداه رُبطتا، وعندما يحركهما، يُسمع صوت كأنه صوت السلاسل، وخلف ظهره عمود، عليه كتابة، يمكن أن يخطر لنا أنه عمود العار، وأمامه مجرم مقيد بالسلاسل، يشتد الضوء لكنه يصبح أكثر رماداً وأكثر اخضراراً، يتوزع على الجدار الخلفي ويكون خلفية شريرة لكائنات سوداء، تتوضع على مقدمة الخشبة وظهورها إلى الجمهور.

في الوسط حيث كانت الطاولة، يجلس شخص بدين وقد ارتفع قليلاً، غطى نفسه بعباءة سوداء وعلى رأسه قبعة، تذكّر بالقاضي، وقد جلس إلى يمينه ويساره عدد من الأشخاص، وضعوا على رؤوسهم قبعات منكّسة.

وإلى اليمين حيث الكومودينة، وقف شخص نحيل على شكل أفعى، عليه عباءة سوداء متجهاً نحو المجرم، وإلى اليسار حيث المدفأة، وقف شخص متجمد كالحجر، وقد وضع يديه على عينيه، إنه محامي الدفاع، يرتدي أيضاً عباءة سوداء وقبعة من الفرو، يبدأ استجواب المتهم، كما في الكابوس، يتغير الإيقاع دائماً، يخفض المتهم رأسه نحو الأسفل، يرفض الإجابة، لكن يظهر شخص طويل من الزاوية، وهو يعلق معطفاً، ونراه يزحف فوق الحائط حتى يبلغ السقف ثم ينخفض حتى يصبح فوق القاتل، ثم ينظر في وجهه مباشرة، إنه المنوم المغناطيسي.

المجرم مضطر الآن لأن يرفع رأسه، يتعرف المتفرج إلى وجهه المنهوك المرهق العجوز على العمدة، ويبدأ الكلام تحت تأثير التنويم المغناطيسي، لكن بشكل متقطع.

لكن المجرم لا يزال يصر على أنه هو الذي قتل اليهودي البولوني، واستولى على ماله، عندها تبدأ عواصف الأصوات ثانية، والكوابيس الجديدة، ويبدأ إظلام تدريجي على الخشبة، وهناك خلف زجاج الباب، والتي تقود إلى الدرج يشتعل لهيب النار الأحمر، ويخيل للعمدة الذي استولى عليه الكابوس، أنه وهج كور الحداد، فيجري نحوه، لكي يدفع بجثمان اليهودي القتيل إلى النار، عسى أن يخفي الأدلة التي تدينه، لقد أحرق كل شيء وأحرق روحه أيضاً، اختفى كل شيء، ومن خلف زجاج النوافذ، كانت ترى أشعة الشمس الحمراء المشرقة، وصيحات الضيوف المخمورة المنتشية، تتعالى، وهم يتحركون صاعدين ليوقظوا العمدة، فقد أقبل النهار! يطرقون الباب، لكن أحداً لا يجيب، يتوالى الطرق من جديد، وليس ثمة من يجيب! يتعجبون ثم يقلقون ويخافون فيكسرون الزجاج ويدخلون الغرفة ليفاجؤوا بالعمدة ميتاً.

تحولت الغرفة إلى قاعة محكمة بطريقة لم يلحظها أحد، وأثارت انطباعات كابوسية إلى درجة أن السيدات العصبيات خرجن من المسرح، في حين أُغمي على البعض الآخر بالفعل، وتكرر ذلك في العروض كلها، أما أنا المخرج، فقد شعرت بالزهو!

كنت وأنا أؤدي دور العمدة، وأقف على خشبة المسرح، وأرى المتفرجين الخائفين، ألاحظ لوحة مختلفة تماماً.

فقد كان الممثلون الهواة، الذين يؤدون أدوار القضاة، ومن بينهم شخصيات معروفة ومرموقة، بل كان بينهم جنرال له مكانة خاصة، كان الهواة، إذن يزحفون على بطونهم حتى لا تكشفهم الإضاءة ويراهم الجمهور، ليصلوا إلى أماكنهم، وكانوا يخشون أن يتأخروا، فيتدافعون ويتزاحمون حتى لا يتأخروا، وكان المشهد مضحكاً إلى حد أنني كنت أخشى أن أخرج من حالة الاستغراق قبيل المشهد الدرامي، أغلقت عينيّ وفكرت (هذا هو المسرح! من هنا، الضحك، ومن هنا الخوف).

يعجبني ذلك الجو الشيطاني، وأشعر بالسعادة، عندما أنجح في إيجاد حيلة تقنية، تخدع المتفرج.

بوسع خشبة المسرح أن تفعل الكثير، ولم تفعل نصف الممكن بعد، أريد أن أعترف أن أحد أسباب تقديمي لهذا العرض، هو الخداع التقني الذي قمت به في الفصل الأخير، الذي بدا لي ممتعاً على الخشبة، ولم أشعر أنني أخطأت، فقد نجح، لقد طلبت لتحية الجمهور، من أجل ماذا؟ من أجل الإخراج أم التمثيل؟

التفكير بأولية أيهما، كان مصدر سعادة بالنسبة إلي، وقد عزوت طلب الجمهور للتحية إلى تمثيلي الجيد، أنا إذن تراجيدي، ممثل تراجيدي، لأن هذا الدور كان من نصيب ممثلين كبار مثل إيرفينغ (هنري إيرفينغ (١٨٣٨-١٩٠٥)، ممثل ومخرج إنكليزي معروف) بول مونيه (بول مونيه (١٨٤٧-١٩٢٢)، ممثل فرنسي) وآخرين، والآن وأنا أنظر إلى الخلف، أعتقد أنني لم أكن سيئاً في أدائي، ازداد الاهتمام بالمسرحية والدور، لكن هذا الاهتمام لم يكن نتيجة الجانب النفسي ذاته، أو حياة الروح الإنسانية للدور، وإنما الحبكة الخارجية، من القاتل؟ هذا هو اللغز الذي شغل المتفرج، وتطلب حلاً، كانت هناك لحظات ذروة ضرورية للتراجيديا، مثلاً في نهاية الفصل الأول، وقبل الإغماء المفاجئ، وفي نهاية الفصل الثاني، وقبل الرقص الكبير، وفي نهاية الفصل الثالث، وفي أقوى لحظات الخدعة التقنية.

من الذي خلق هذه اللحظات القوية، لحظات النهوض أو المد الانفعالي، المخرج بإخراجه، أم الممثل بتمثيله؟ المخرج طبعاً، وهو الذي يستحق إكليل الغار.

كان العرض درساً بالنسبة إلي، تعلمت منه الخدع الإخراجية ومساعدة الممثل، إضافة إلى ذلك تعلمت منه فن توضيح وإظهار الحبكة وأفعالها الخارجية.

يصدف في المسارح، أننا ننظر إلى المسرحية ولا نفهم تتابع الأحداث، واعتماد بعضها على بعض، هذا أول ما يجب التركيز عليه لدى قراءتها (المسرحية)، لأننا لا نستطيع الحديث عن الجانب الداخلي فيها، إن لم نفهم التسلسل المنطقي للأحداث، وهنا أيضاً كانت سلبية أخرى تتعلق بالممثلين، إذ لم يكن الممثلون يتقنون الإلقاء، مثلي أنا أيضاً، والسبب أن كثيراً من الأساتذة الفنانين اقترحوا علينا أن ندرس الإلقاء لدى أفضل الممثلين في المسارح الأخرى، لكننا كنا نخاف خوفاً غريزياً، وفكرنا على النحو التالي: (من الأفضل لنا أن ننطق ولو بشكل غير واضح على أن نقلد الممثلين الآخرين في طريقة نطقهم، فهناك من يغنج في النطق، من يتدلل وهو يتكلم، هناك من يخطب باحتفالية، دعهم يعلموننا كيف ننطق ببساطة، بسمو، وجمال وموسيقى بعيداً عن الإلقاء البهلواني ذي الحماسة المفخّمة.

ليكن الإلقاء متواضعاً، ليس معبراً بما فيه الكفاية، المسرحي فيه قليل، بالمعنى التمثيلي الأدائي، لكن بالمقابل ليس زائفاً، بل بسيطاً بالمعنى الإنساني، فنحن نكره المسرحة في المسرح (لعل ستانيسلافسكي يرد هنا على طروحات الروسي إفرينوف (١٨٧٩ - ١٩٥٤) بشكل غير مباشر، فقد دعا هذا الأخير إلى تحرير المسرح من الأدب والتركيز على بصرية العرض بعيداً عن الإيهام)، لكننا نحب المسرحي على الخشبة، وفي ذلك اختلاف كبير).

أقنعني هذا العرض إلى حد ما، لأني بدأت أتقن التمثيل، لكن ليس تمثيل التراجيديا، وإنما المدخل إليها، كنت بحاجة إلى مساعدة المخرج في تلك اللحظات، وقد حصلت عليها في هذا العرض عن طريق حيلة التقنية المسرحية، وإذا كنت في هذا العرض لم أتقدم إلى الأمام، إلا أنني لم أتراجع إلى الوراء.

لقد اقتنعت بما كنت قد وصلت إليه سابقاً، مما هو جيد وجديد.

خبرتي بالممثلين المحترفين

في بحثي عن مساعد، يساعدني في تنظيم العمل المسرحي في المستقبل، وعن الفنانين الذين يسدون الفراغ في بعض الأدوار، لجأت إلى الممثلين المحترفين.

قررت أن أخرج (المفتش العام) للكاتب غوغول في أحد مسارح موسكو.

من لايعرف كيف تُمثّل (المفتش العام)؟ كل شيء كان في مكانه، الأريكة، الكرسي، وكل تفصيل آخر، بدأت البروفة، ومضت، وبدا لي أن الممثلين قد لعبوا أدوارهم مع بعضهم بعضاً مئات المرات في العرض الذي نعده، ليس من جديد، لانبرة واحدة، ولا إيماءة واحدة، من عند الممثل، كل شيء مدون ومسجل ومعد سلفاً من قبل غوغول، وبشكل نمطي، حتى إن الكاتب إذا وجد تعديلاً ما على النص، احتج بشدة، وقد عبر عن ذلك في مقدمته الشهيرة التي تحدث فيها موجهاً أولئك الذين يريدون تقديم المفتش العام كما يجب أن تقدم، وكذلك في رسالته المعروفة التي تناول فيها، كيفية إخراج هذه الكوميديا.

لقد تعمّدت، عدم إيقاف الممثلين أثناء البروفة، وفي نهاية الفصل الأول، أثنيت على عملهم وختمت كلامي، باعترافي أنه لم يعد لي ما أفعله، إلا أن أحضر العرض وأصفق لأن كل شيء جاهز، وإذا كان الفنانون يرغبون في تقديم عرض غوغولي آخر، مفتشٍ آخر، فعليهم أن يعيدوا كل شيء ومن البداية.

وافق الممثلون على اقتراحي وشرعت في العمل قائلاً:

«إذن فلنبدأ، ووقفت على الخشبة، هذه الأريكة إلى يسار الخشبة، انقلوها إلى يمينها! الباب إلى اليمين، اجعلوه في الوسط! بدأتم الفصل على الأريكة؟ عودوا إلى الاتجاه الآخر إلى الوراء وابدؤوا من الكرسي!».

هكذا تعاملت مع الممثلين المحترفين، بما عرف عني من استبداد في ذلك الوقت، قلت لهم «والآن لنبدأ من البداية، بتشكيلات حركية ميزانسين جديدة!».

هكذا ذهل الممثلون وبدت الحيرة، والارتباك على وجوههم، ولم يعرفوا أين على كل منهم أن يجلس أو يتحرك!.

سأل أحدهم (ثم ماذا بعد؟) وأردف ثان (وإلى أين سأتحرك الآن؟)، وقال ثالث (وكيف أنطق هذه العبارة؟)، وقد فقد ثقته بنفسه، وتحول إلى مجرد هاو. هكذا استسلموا لي بعد أن اهتزت الأرضية التي يقفون عليها، وبدأت بالفعل، أوجههم كما كنت أوجه الهواة.

لم يعجبهم هذا، وكما يقولون، فقد جرت قطة سوداء بيني وبينهم، جرى العرض بشكل سيء، والسبب أنه لم يتوافر الوقت للممثلين، لكي يتخلوا عن القديم، ويستوعبوا الجديد، واتضح لي أنني لم أعلمهم شيئاً، وإنما أثرت غضبهم، بل كان العكس هو الصحيح، فقد تعلمت منهم الكثير، تعلمت منهم ماذا تعني النميمة لدى الممثلين، وماذا تعني المقالب، وفهمت أيضاً أن تقويض التقاليد القديمة الراسخة، أسهل بكثير من خلق الجديد، وبالتالي لايمكن اعتبار تجربتي هذه ناجحة.

كانت محاولتي الثانية أفضل، فقد دعاني أحد أشهر رؤساء الفرق المسرحية في ذلك الوقت، وهو إنسان ذو موهبة كبيرة، وخبرة لايستهان بها، إلى إخراج مسرحية هاوبتمان الذائعة الصيت حينها، والتي تدعى (هانل) في مسرح سالادوفينكوف، وأثناء الاحتفال.

وقد اكتسبت الدعوة هذه أهمية خاصة، وكذلك العرض، لأن عملي سيشاهده ليس الموسكوفيون أو أبناء الريف فحسب، وإنما الأجانب أيضاً، ولم يكن هدفي أن أقدم نفسي للجمهور العريض، إنما شيء آخر سري، وهو التعرف عن كثب، إلى رئيس الفرقة المجيد أثناء العمل.

أليس هو ذلك المدير أو المشرف الإداري، الذي كنت أبحث عنه؟ حدث ذلك أثناء الصوم الكبير، حيث كان الفنانون يفدون إلى موسكو من الريف إلى بورصة التمثيل ليتعاقدوا أو ليوقعوا عقوداً جديدة للموسم القادم.

دُعيت لإلقاء نظرة على الممثلين في الفرقة، وصلت في الموعد المحدد لي، وإلى العنوان المذكور، لأجدني في مخزن كبير تركه صاحبه، التاجر

المفلس منذ دقائق، رأيت بقايا أشياء لا قيمة لها، الورق القذر المبعثر، الصناديق المهمشة، والرفوف المكسورة وأريكة قديمة انكسر مسندها وظهرها، وعدداً من المقاعد، إعلانات قديمة عن بضائع، سلماً دائرياً ينتهي إلى الطابق الأعلى له نافذة قذرة، وسقف منخفض، وعلباً وصناديق، جلس على أحد هذه الصناديق رئيس فرقتي القادم ومساعده، وقف أمامه أناس فقراء، يرتدون أسمالاً بالية، شاحبو الوجوه.

كان الرجل يخاطبهم باستخفاف وازدراء وبضمير (أنت)، بدلاً من أنتم، كما تقتضي أصول التخاطب مع إنسان تلتقيه للمرة الأولى.

قال مساعده لفتاة شابة: قفي باستقامة! استديري.

خلعت الفتاة المسكينة فروتها غير المبطنة والخفيفة، وحاولت جاهدة الوقوف باستقامة، كما أمرها المساعد، سألها: صوتك جيد؟، فأجابته: أنا ممثلة دراما ولست مغنية، عندها قال المدير: اكتب تصلح لدور شحادة.

قال المساعد: تصلح لدور مومس أيضاً، تحني الممثلة الشابة رأسها علامة شكر وتمضي فرحة، وهكذا راح المساعد يقرأ الأسماء التي أمامه، ويستدعي أصحابها، لكنني أغلقت الباب وأوقفتهما، وطلبت الكلام.

- اعذرني، حاولت أن أتكلم بحذر ورقة، - أنا لا أستطيع الاستمرار في هذا العمل - ماذا تظن، هل يمكن العمل في الفن وعلم الجمال في مثل حظيرة الأبقار هذه؟

إن لعلم الجمال مطالبه، التي ينبغي أن تلبى بحدودها الدنيا على الأقل، إذ من دون ذلك لا يمكن أن يظل الجمال جمالاً، فأقصى الحدود الدنيا يجب أن تتوافر في أبسط الثقافات بدائية.

اسمحوا لي أن أطلب منكم كنس هذه القذارات من هنا، ثم غسل هذه الأرضية الشنيعة، والنوافذ أيضاً، دفئوا المكان، وضعوا عديداً من الكراسي، ولتكن من أرخص الأنواع، وكذلك الطاولة لتكن متواضعة أيضاً، غطوها بشرشف، وضعوا عليها قلماً ومحبرة، لكي يكون بالإمكان الكتابة على

الطاولة، وليس على الجدار، كما تفعلون الآن، عندما تقومون بهذا كله، سأقوم بالعمل الذي أجده ممتعاً بالنسبة إلي، أما الآن فإنني لا أستطيع، لأن الوضع يثير الغثيان، وهناك أيضاً الظروف، فأنت مدير هذه المؤسسة التي يجب أن تنوّر المجتمع، والممثلون عندك هم أقرب المساعدين الثقافيين لك، سنتذكر ذلك، وعلينا أن نتحدث إليهم ليس كما نتحدث إلى المومسات والعبيد، وإنما إلى الشخصيات الجديرة بالاحترام، وإذا كانت كلماتي لم تزعجك، وإنما بالعكس، ألهمتك لتقوم بعمل شريف ونبيل، أعطني يدك لأصافحك مودعاً على أن نلتقي في المرة القادمة، وإذا كنت قد شعرت بالإهانة، فلأودعك إلى الأبد.

لم يخيب الرجل أملي، فقد كان دقيقاً ومنظماً، لقد أقلقته كلماتي، وشعر بالحيرة والارتباك، وقال وهو يضرب على جبهته بيده، «كيف لم أفهم هذا سابقاً وأنا العجوز الغبي؟»، عانقني، فودعته وانصرفت..

وجدت أن كل شيء تغير، المكان أصبح نظيفاً يلمع، وفي الأعلى والأسفل أُثث كما تؤثث حجرات القصور في عروض الأوبرا، أسدلت ستائر رائعة، عليها رسوم مسرحية، موشاة بأطراف ذهبية، أما الكراسي فقد انتشرت هنا وهناك، وقد صارت مذهّبة ومفضضة، الشراشف (المفارش) من المخمل والحرير، والمزهريات المصنوعة من الورق المقوى في كل ركن، وثمة ساعات على الطاولات، إضافة إلى الماء والكؤوس ومنافض السجائر والشاي الذي أعد للفنانين، والغرفة في الطابق الأعلى، أصبحت مكتباً حقيقياً للمدير.

عندما رأى الممثلون هذا التحول المدهش، أسرعوا إلى خلع معاطفهم والاعتناء بأنفسهم، سرحوا شعورهم وأصلحوا هندامهم كما لو أنهم على خشبة المسرح في أدوار النبلاء الأسبان، بيد أن الأهم بالنسبة إلي، كان تحقيق الهدف، وهو التعامل والتخاطب مع الناس إنسانياً.

سار العمل على ما يرام، وكان الجميع في أمزجة حسنة، وكان كل شيء يشير إلى أن عملاً غير عادي، تطوراً غير عادي، طرأ على حياة الفنانين الذين تعبوا من قلة الأدب في الريف.

يبدو أنني صرت معروفاً، واكتسبت شعبية، وبدا أن كل واحد يريد أن يعبّر عن ذلك من خلال تعامله معي، واضطررنا إلى مواصلة البروفات في المكان المؤقت هذا، لأن المسرح الذي استأجره المدير، يبدأ من الأسبوع القادم.

أول ما بادرت إلى القيام به، كان حفظ أسماء الممثلين الثلاثية، كان ذلك نوعاً من إعادة الاعتبار لممثلين من الدرجة الثالثة، أو لممثلي الأدوار الثانوية، فقد اعتاد هؤلاء على أن يُنادَوا باستخفاف، ينطوي على شيء من الازدراء: (أنت ياهذا، اسمع!) كانت تلك رشى من قبلي، لم يقف ضد هذا الإجراء أحد من الفنانين، بل بادلوني هم بدورهم بالمعاملة بالمِثل، ونظروا إليَّ باحترام خاص، وجدوا أن ثمة طريقة جديدة في العمل أثناء البروفات، لقد استفدت من تجربتي في عرض (المفتش العام)، فكنت أكثر حذراً، وسارت الأمور كأفضل ما يكون بالنسبة إلي ولمدير الفرقة الذي أثنى عليّ وعلى تعاملي مع الناس، وتتلخص إجادة تعاملي في أنني نظرت إليهم باعتبارهم بشراً كالآخرين.

أصبح مسرح سولودوفنيكوف خالياً الآن، فانتقلنا إليه، ووجدناه قذراً وبارداً تعمه الفوضى، ووجد الممثلون أنفسهم في بطالة، فراحوا يطلقون الشائعات والنمائم، وسط الانضباط والنظام سريعاً، حتى إننا تأسفنا على المخزن الذي تركناه.

لكي أنقذ الوضع، اضطررت مرة أخرى إلى القيام ب- (انقلاب دولة: المقصود هنا إجراء حاسم)، ألغيت البروفة، وغادرت المسرح، وطلبت أن يبلغوا المدير أنني أكرر ما كنت قد قلته في مناسبة سابقة، وفي وضع مشابه حول المخزن القذر الذي تحول إلى غرف في قصره على يديه.

مرت عدة أيام، واستلمت ثانية دعوة إلى البروفة.

تغير الواقع تماماً من حيث التدفئة والنظافة والترتيب، أُعدتْ لي غرفة، وأُثثت تأثيثاً باذخاً على طريقة مسارح الأوبرا.

أُعدت أيضاً ردهتان للممثلات والممثلين، ولكن الممثلين لم يتخلصوا من عادة سيئة عرفتها معظم المسارح، وهي أن معظمهم لم يفطن إلى أن

عليه أن يخلع معطفه وقبعته، ويبدو أن أجواء كواليس المسرح وما سمحت به من عادات فظيعة - طالما قاومتها - أعاقت بدء العمل بأيد نظيفة، وقلوب مفتوحة، فكرت عندها بحيلة أخرى.

كان أحد الممثلين - الحائز على لقب الفنان الجدير - هو الذي بدأ المسرحية، وكان دوره صغيراً، همست في أذنه أن يخرق النظام متعمداً، وأن يرتدي قبعته ومعطفه ويتكئ على عصاه، وأن يمضغ كلماته كما جرت العادة في المسارح الأخرى، وسألته أيضاً أن يتلطف وهو الفنان المعروف، ويسمح لي أنا الشاب الهادئ بتوجيه ملاحظة جد قاسية له، وأن أنهيها بأن آمره أن يخلع المعطف والحذاء والقبعة، ويبدأ التدريب على دوره من دون الاستعانة بالدفتر عن ظهر قلب.

كان الفنان الجدير، ذكياً ومثقفاً ومهذباً، بأن وافق على طلبي، وهكذا نفذ كل شيء كما اتفقنا، لقد وجهت له ملاحظة بطريقة مهذبة، لكنها واثقة وبصوت عال وبوعي مني لحقي.

لقد فكر الحاضرون قائلين: إذا كان المخرج الشاب، يسمح لنفسه بأن يكلم فناناً معروفاً ومحترماً وذا باع طويل في الفن، بهذه الطريقة، فما الذي سيفعله معنا، نحن الذين لا يعرفنا ولم يسمع بنا أحد، إذا لم نستمع إليه؟

الذي أربكهم وأذهلهم أكثر من أي شيء آخر، أنني طلبت إليهم ومنذ البروفة الخامسة، معرفة الدور كله، وعدم النظر إلى الدفتر (النص)، تباطأ الجميع في البداية، ولكنهم في المرة التي تلت، كانوا كلهم قد حفظوا أدوارهم.

بعد قراري الثاني الحاسم ، استطعت إجراء البروفات في المسرح ذاته، لكن المصيبة كانت في المدير الذي دفعه فرحه بالعمل إلى الشكر، والتدخل في البروفة أكثر مما ينبغي، ثم ظهر سكير آخر، وتبعه ثالث، عادت العيوب القديمة إلى الظهور من جديد، فأدركت أن عليَّ أن اتخذ إجراء حاسماً للمرة الثالثة، ولذلك عمدت إلى إيقاف البروفات، والإعتذار أمام الممثلين عن تلك الأمسية الضائعة، ومن ثم العودة إلى البيت، ومثل هذا الاحتجاج الصامت، أقوى وأخطر وأجدى.

في المساء، أرسلت إلى المدير رفضي القاطع للجزء الذي كلفني به، وأعلنت بشكل قاطع أيضاً، أنني في ظل مثل هذه الظروف، ظروف الفوضى، الذي أصبح المدير جزءاً منها، لا يمكن أن استمر في العمل.

وقد عرفت أنه ليس أمامه مخرج، فقد أنفق على الوضع الجديد أموالاً طائلة، كل ما يملك تقريباً، وأنه غرق في الدين، أضف إلى ذلك أنه ليس لديه من يرجع إليه، وقيل لي، إنه لجأ إلى الأدوية، وإلى كل انجازات الطب ووسائله، لكي يعود إلى وضعه الطبيعي، إلى وعيه ورشده، وجاءني في اليوم التالي، نظيفاً حليق الذقن حسن الهندام، وأقسم بأغلظ الأيمان بأنه لن يعود إلى ما كان عليه، وأنه لن يتكرر ما حدث، وهكذا وافقت حالاً على العودة إلى البروفة مساء ذلك اليوم.

في مسرحية (هانل) في بدايتها تحديداً، صوّر هاوبتمان، حياة المعدمين الفقراء والمومسات في أحد الملاجئ.

وقد رسم الكاتب بدقة متناهية وصدقية إلى درجة الطبيعية كل شيء (كما اقتضت متطلبات المذهب الطبيعي من حيث نقل الواقع كما هو تماماً)، لكن وبدءاً من الفصل الثاني، تغيرت نبرة النص، إذ تتحول الطبيعية إلى الخيال، فـــ(هانل) التي توفيت في الفصل الأول، تغادر جسدها في الفصل الثاني، تودع الحياة الواقعية لتنتقل إلى الخلود، الذي يعبر عنه على الخشبة. ورفيقاتها الفظّات البائسات في الملجأ، يصرن أشباحاً وظلالاً لتلك البائسات، ويتحولن إلى ناعمات حنونات طيبات، ويغيرن علاقاتهن بها، لتغدو ودية.

وتتحول الميتة نفسها إلى أميرة أسطورية، وتستلقي في قبر من الزجاج، كان يجب أن تبدأ البروفة من هذا المشهد، جئت إلى البروفة قبل الموعد، ورحت أقلب الأمور على وجوهها، وأفكر كيف أحول أناساً واقعيين إلى أشباح وظلال لهم، لم تكن الإضاءة تعمل بشكل جيد، وقع من مكان ما من الديكور، شعاع ساطع أزرق اللون، على الأرض، خالقاً نوعاً من الإضاءة المبهمة لا يشير إلى أكثر من وجود جدار غرفة، أما الباقي فقد غرق في الظلام، كان الممثلون قد حضروا إلى البروفة، ووقفوا على الخشبة،

وراحوا يتجاذبون أطراف الحديث ويتجهون في الوقت نفسه نحو الضوء، يقعون تحته، ظلالهم المستطيلة، تزحف فوق الأرض وعلى الجدران وعلى السقف أيضاً.

وعندما كانوا يتحركون، كانت أجسادهم تبدو أشباحاً، وأما ظلالهم، فكانت تركض وتلتقي وتتفرق، ثم تتوحد وتعود لتفترق من جديد، أما الممثلون، فقد تاهوا وسط هذا كله وبدوا ظلالاً أيضاً!

هتفت قائلاً: وجدتُها! ولم يبق لي إلا أن أعرف أين هو ذلك الضوء المنسي، لأن ثمة مفاجآت ومصادفات كثيرة، تحدث على خشبة المسرح ولايمكن إعادتها، التقيت الكهربائي، وسجلنا كل شيء من قوة الضوء إلى قوة المصباح، إلى الشعاع الذي كان على الأرض، ووضعت إشارة على المكان الذي كان فيه، وكان عليَّ، إضافة إلى الحيلة التي وجدتها، أن أحدد طبيعة أداء الممثلين تبعاً لذلك، وجدت الأمر سهلاً سلفاً، لأن مؤثر الإضاءة، قال كل ما بقي، علمتهم كيف ينطقون ويتحركون كما يجري في أحلامنا ورؤانا، أو في الحالات التي ترتفع فيها درجة الحرارة عندنا أو في الكابوس، عندما يهمس في آذاننا، إنسان ما بضع كلمات.

وقفة عند الكلمات المتقطعة التي لم تكتمل: صمت طويل.. ثم يرتعش كل شيء ويتنفس ثم يتلو ذلك كلام بطيء.. مكسر يغلب عليه النبر، يكون خفيضاً مرة، ومرتفعاً مرة أخرى، ثم تأتي وقفة أخرى (صمت) وتسمع همسة غير متوقعة، تليها حركة بطيئة رتيبة، تقوم بها ظلال مجموعة من الممثلين الواقفين على الأرض بين الجدران والسقف، ثم يرتفع فجأة صوت باب يفتح، وصرير مزلاج قوي، وصوت كئيب من تلك الأصوات التي تدوي في أذن الإنسان عندما تأخذه الحمى منطلقة من دافع داخلي.

- ها هو ذا الصقيع على الباب!

جاء الصوت، وكأنه صادر عن رجل يعاني مرض القلب، وقد تغلغل فيه الألم، ثم يرتد كل شيء إلى الحياة، تتراكض الظلال، ويختلط كل شيء،

كدوار الرأس، ويعود الهدوء ثانية تدريجياً ويعم البرود والفتور، ثم يتوقف ويهتز ليأتي صمت طويل وثقيل، ثم تسمع همسة لينة ناعمة وصوت اختنق بالدموع (غانل..غا.ا..نل).

ترتفع زفرة قوية، ثم تهبط الزفرة مع هبوط في النبرة، وهمس يائس: ماتت غانل..! تتحرك مجموعة الممثلين/ الظلال، تسمع آهات وشهقات ناعمة. تختلط بأصوات فتيات شابات أصواتُ سيدات متقدمات في السن، في تلك الأثناء ومن أقصى غرفة الملابس، يدوي صوت تينور بأعلى درجة وبفواصل متقطعة: إذ..هـــ..م.. ي حض... دون التابوت الـــ..ز.ج..اج..ي!

تردد الصوت واهتز، لأنه ثمة من هز صاحبه من كتفه هزاً خفيفاً، بعد عدة دقائق، تفصل بين الصرير في الصالة الذي بالكاد يسمع، وتتحرك الظلال في الغرفة كلها وهي تعيد العبارة نفسها، ولكن مع إبراز الحروف الساكنة بصليل وصرير.

يبدأ هذا الصفير بهدوء، ثم يشتد ويقوى، عندما يتحرك الحشد حركة فوضوية، ثم يقترب أي ينتقل من غرفة الملابس إلى الخشبة، ومن ثم إلى الكواليس حيث الذين يؤدون أدوار الشخصيات الثانوية يتكلمون بما يشبه الصفير، وحينما تصل الأصوات أعلى طبقة يشارك الكورس كله، ثم ينضم إليه العمال وبعض الموسيقيين، الذين أرادوا مساعدتنا طوعاً، ينتج عن هذا صفير هائل، يتحد مع حركة كابوسية للظلال.

ظهر في ذلك الوقت تابوت من الزجاج في وسط الخشبة، وفيه جثمان هانل مسجى وعليه ملابس الأميرة الأسطورية، أما هانل الأخرى، فقد ظلت في الخط الأول، وهي ترتدي ملابس الشحاذين، مثل جثة لا حراك فيها.

ومع ظهور التابوت، هدأ كل شيء تدريجياً، وهدأت أيضاً حركة الظلال على الجدران، ثم تلت ذلك لحظة طويلة من الصمت الهائل، وفي هذه اللحظة جاء صوت (باص) من مكان ما، ليس قوياً، ولكنه واضح، وببساطة ومن دون حماسة ينطلق (إنهم يحملون تابوت الزجاج).

كان وقع هذه العبارة علينا كتيار كهربائي سرى في أجسادنا، قفزت أنا والمدير وأشخاص آخرون كانوا يجلسون في المسرح، من أماكننا من شدة الخوف، ورأيت المدير وهو يسرع نحوي، ويقول: «ما كان هذا عبقرية! يجب أن نلحظ ذلك، أن ندعه كما هو، أن نعيده».

وأسرعت أنا والمدير إلى الخشبة، لنعانق العبقري الجديد، الذي صنع مؤثراً متفوقاً وغير عادي، أما العبقري فقد اتضح أنه كان مساعد المخرج السكران، ذلك المسكين الذي هرب من المسرح بعد أن سمع بأنني لن أسمح أبداً للسكارى بدخول المبنى الجديد، وكم حاولنا إعادة ذلك المؤثر، وكم قدم له المدير الكأس تلو الأخرى في تلك الأثناء، لكنه لم يعد يظهر على الخشبة سكران، وكان يأتي في كل مرة بكامل وعيه، لذلك لم يعد قادراً على إعادة لحظة الإيهام، ولما يئسنا منه، وجد المدير منشداً من جوقة الكنيسة، حاولنا أن نجرّبه في البداية وهو في كامل وعيه، فلم ننجح، فلما أعطيناه الشراب تحسن صوته، لكنَّ الصوت لم يأت في الوقت المطلوب، كان يتأخر، إما بسبب تأثير الخمرة أو أن الكلمات التي نطقها لم تكن مناسبة، إضافة إلى ذلك، فإن المدير نفسه صار يشرب معه، وعندما لاحظت ذلك، قررت أن أحتج على المخ العبقري، وافق المدير، إلا أنه لم يتوقف عن الشراب، لكنَّه عانى من ذلك ومرض، تظاهرت بأنني أصدقه وأصدق مرضه المزعوم، لكنني حذرت أقرباءه جميعهم بألا يسمحوا له بالحضور إلى المسرح وهو مريض.

سمعت أنه كان يصرخ في أقربائه، وأنه إنما يسكر من أجل الفن، وأنه الوحيد الذي يستطيع أن يؤدي دور المخ العبقري.

عطيل

كان العرض التالي مسرحية عطيل لشكسبير، ولكن قبل أن أتكلم عن العرض، أريد أن أذكر الانطباعات التي جعلتني أُقبل على مثل هذا الاختيار، فقد كانت عظيمة وهائلة ومهمة بالنسبة إليَّ ليس لفترة زمنية محددة، وإنما لحياتي الفنية التالية كلها.

أذكر أن موسكو كلها، كانت تحتفي بوصول ملك التراجيديين الشهير تومازو سالفيني (الأب)، قدم سالفيني عروضه طيلة فترة الصيام في مسرح البولشوي، وكان العرض (عطيل)، لم أكترث في البداية بالعرض المذكور، وأعتقد أن سالفيني لم يكن حريصاً أيضاً على الأقل في البداية على أن يلفت إليه الانتباه، ولو أراد ذلك لفعل كما فعل المخ العبقري في عرضنا الذي ذكرناه. في المشهد التالي، أي في مشهد المجلس، لم تأت بداية العرض بجديد، وهل جئت لأرى شخصية سالفيني وملابسه وماكياجه؟ على كل حال لم أر في هذا كله تمايزاً أو إدهاشاً، لم تعجبني الملابس لا في البداية ولا فيما بعد، أما فيما يخص الماكياج، فلا أستطيع أن أقول إنه كان حاضراً، بل لم يكن هناك أي ماكياج، وجه سالفيني العبقري هو الذي كان حاضراً، الذي ربما لم يكن بحاجة إلى أن يُغطى بالماكياج، فشارباه اللذان كانا يتدليان إلى الأمام، وشعره المستعار الذي كان مستعاراً جداً، والجسد الضخم الأقرب إلى البدانة، والخناجر الشرقية التي تتأرجح على البطن، جعلته أكثر بدانة ولاسيما عندما لبس ذلك الرداء الموريتاني المزركش.

كل هذا لم يكن نمطياً بالنسبة لعطيل الجندي.

ولكن...

سالفيني اقترب من المنصة، التي كان يجلس عليها الأعضاء، ثم راح يفكر ملياً من دون أن نلحظ ذلك، قبض على أنفاس الجمهور في مسرح البولشوي، وبدا أنه لم يقم سوى بإيماءة واحدة، مد يده للجمهور من دون أن ينظر، قبض على الجميع براحة يده، وظل يمسكهم كالذباب، وعلى مدى العرض كله، إذا شد الموت قبضته، وإذا بسطها هبت نسمة دافئة منعشة، وهكذا صرنا تحت سلطته، في قبضته إلى الأبد، مدى الحياة، فهمنا وأدركنا من هذا العبقري من هو، وما الذي يجب أن ننتظره منه؟ لن أتوقف هنا لأسجل كيف أدى سالفيني دور عطيل، كاشفاً لنا ثراء عالمه الداخلي كله، وآخذاً بأيدينا تدريجياً إلى درجات ذلك السلم الذي يهبط منه عطيل إلى قاع جحيم غيرته.

في الأدب المسرحي، حُفظت تسجيلات كافية نستطيع من خلالها إعادة اللُّحمة إلى تلك الشخصية غير العادية ببساطتها ووضوحها، الهائلة والبديعة في أداء سالفيني، وأقول إنني أيقنت وبشكل قاطع، أن عطيل سالفيني صرحٌ، تمثال، يجسد في ذاته قانوناً ثابتاً لا يتغير.

قال الشاعر: «يجب أن نبدع إلى الأبد، مرة، وإلى الأبد»، وسالفيني أبدع هكذا (مرة وإلى الأبد).

لست أدري لماذا تذكرت روسيا، وأنا أشاهد سالفيني، تذكرتها، تذكرت الممثلين الروس الكبار الذين رأيتهم وقتها؟

شعرت أن بينهم قاسماً مشتركاً، يتجلى في أنهم قريبون مني، أعرفهم جيداً، وأن هذه السمة المشتركة لا أجدها إلا في الفنانين العظماء، ماهي؟

فكرت كثيراً، صدعت رأسي ولم أجد جواباً.

كما كنت قد راقبت ولحظت فرقة مينينغن وكرونك محاولاً معرفتهم من خلال حياتهم ما وراء الكواليس، أجدني الآن أسعى إلى معرفة كواليس سالفيني، ولذلك لم أوفر أحداً من الذين يعرفونه إلا وسألته، وقد وجدت أن علاقة الرجل بفنه حساسة، كان يشعر بالقلق في يوم العرض، يأكل ثم يخلو لنفسه بعد الطعام، ولا يستقبل أحداً، كان يأتي قبل العرض (كان العرض يبدأ في الثامنة وسالفيني يحضر إلى المسرح في الخامسة)، كان يدخل إلى غرفة

الملابس يخلع معطفه، ثم يشرع في المشي على خشبة المسرح، وإذا اقترب منه أحد، فإنه يكلمه قليلاً، ثم ما يلبث أن يبتعد عنه متأملاً مفكراً في شيء ما، يظل واقفاً صامتاً ثم يأوي إلى غرفة الملابس ثانية، ثم يخرج وقد ارتدى السترة متمشياً على الخشبة مجرباً صوته بنطق بعض الكلمات، يقوم ببعض الإيماءات التي تعود إلى طريقة ما، يحتاج إليها وهو يؤدي دوره.

يذهب سالفيني إلى غرفة الملابس حيث يضع على وجهه الملامح العامة لعطيل ومن ثم يلصق اللحية.

يغير سالفيني نفسه ليدخل في إهاب الشخصية من الخارج ومن الداخل أيضاً، يدخل الخشبة من جديد وقد بدا أكثر شباباً وخطواته لينة وفتية، في هذا الوقت يكون العمال قد اجتمعوا وراحوا يضعون الديكور، يتبادل سالفيني الحديث معهم.

من يدري ربما تخيل نفسه في ذلك الوقت أنه بين جنوده الذين يعدّون العدة للدفاع عن أنفسهم، ولعل شخصيته القوية ووضعية الجنرال التي يأخذها والعيون المتحفزة، تبدو وكأنها تؤكد هذه الفرضية، يعود سالفيني إلى غرفة الملابس ليخرج منها وهو يضع الشعر المستعار ويرتدي وراء عطيل الخفيف (قفطانه)، ومن ثم عمامته وحزامه، ولم يقف عند حدود وضع الماكياج على وجهه والملابس على جسده، وإنما أعدّ روحه بما يتناسب مع ذلك مكوّناً مزاجه العام تدريجياً، لقد دخل في جلد وجسد عطيل بمساعدة تحضير مهم من حيث الماكياج وروح الفنان.

لم يكن سالفيني ليتخلى عن هذه الاستعدادات قبل كل عرض، حتى ولو كان العرض نفسه قدم مئات المرات، واستعد له عشر سنوات تقريباً، وليس من قبيل المصادفة أن يأتي اعترافه أنه فهم شخصية عطيل بعد حوالي مائة أو مئتين من العروض، وكيفية أدائها أداءً جيداً.

لقد أثَّرتْ فيَّ هذه المعلومات، وولّدت لدي انطباعاً هائلاً، وتركت بصمة على حياتي الفنية كلها آجلاً.

لم يتوقف الحلم بأداء عطيل بعد أن شاهدت عرض سالفيني، وظل يعيش داخلي، وعندما زرت مدينة فينيسيا في إحدى رحلاتي، صارت الرغبة في أداء شخصية المغربي حاضرة، ولا يمكن تجاوزها، وكنت أجول في القنوات، أنني سألعب الدور الذي أعشقه في أقرب وقت.

كنا زوجتي وأنا منهمكَين في التحضير للعرض القادم، منذ الصباح وحتى الليل، زرنا متحف فينيسيا وتجولنا فيه، واستطلعنا الملابس والأشياء القديمة، واشترينا بعض اللوازم ومنها الأثاث، وفي تلك الجولة أو الرحلة نفسها، زرت باريس حيث حدث لقاء مصادفة، أرى أن من واجبي الحديث عنه. رأيت في أحد المطاعم الصيفية الباريسية عربياً يرتدي زيه الوطني، تعرفت إليه، وخلال نصف ساعة دعوت صديقي الجديد إلى الغداء، وجلسنا في مكان منعزل، وعندما علم العربي أنني مهتم بملابسه، نزع ملابسه الخارجية لكي أتمكن من أن أفصّل مثلها، واقتبست منه بعض الأوضاع التي وجدتها نمطية، ثم درست حركاته، وعندما عدت إلى غرفتي في الفندق، وقفت أمام المرآة حتى منتصف الليل، وأنا أقيس الشراشف والمناشف لكي أظهر بمظهر المغربي القوي واستدارات رأسه السريعة وحركات اليدين والجسد، أمشي خفيفاً كما يمشي الظبي باسطاً راحتي كفيّ المضمومتين باتجاه محدّثي.

تراوحت صورة عطيل وشخصيته في مخيلتي بين سالفيني والعربي الوسيم، وعندما عدت إلى موسكو بدأت العمل على عرض عطيل.

لكن، لم يحالفني الحظ، فقد مرضت زوجتي، فاضطررت إلى إسناد دور دزدمونة إلى فتاة هاوية، لكنها لم تحسن التصرف، فاضطررت إلى إبعادها عقوبةً لها، وقلت لنفسي:

- من الأفضل أن أفسد العرض على أن أترك الممثلين يتصرفون وفق أمزجتهم في عملنا الطاهر، وأسندت الدور إلى سيدة راقية لم تقف على خشبة المسرح في حياتها أبداً، لأن مظهرها يناسب الشخصية... على الأقل ستعمل هذه الممثلة وفقاً لتعليماتي.

هكذا رحت أناقش الأمر على طريقتي، ووفقاً لما عُرف عني من استبداد.

كانت جمعيتنا في وضع مادي بائس رغم ما أصبناه من نجاح لدى الجمهور، لأن البذخ الذي أعتدنا عليه أتى على مداخيلنا، وفي الوقت نفسه أصبحنا لا نملك مالاً، لنحتفظ بالمبنى الذي نحن فيه، لذلك صارت البروفات تُجرى في شقتي، في تلك الغرفة الصغيرة الوحيدة التي بإمكاني تخصيصها لجمعية الأدب والفن، (نحن في ضائقة ولسنا في فقر)، (سنمضي نحو الأفضل)، (سيكون جو حلقتنا الصغيرة أنظف)، استمرت البروفات كل يوم حتى الثالثة أو الرابعة ليلاً، وقد ملأ الدخان غرفتي، دخان سجاير الممثلين، وكان عليَّ أن أقدم الشاي كل يوم، الأمر الذي أنهك الخادمة التي ضاقت ذرعاً بكل هذا، وتحملت زوجتي المريضة وأنا الكثير حتى لا يفشل مشروعنا.

الحقيقة التي ينبغي الاعتراف بها، هي أن المسرحية لم تلق استجابة لدى أعضاء الفرقة، ولم نعثر على من يؤدي دور ياغو على الرغم من أننا اختبرنا أعضاء الجمعية كلَّهم، اضطررنا إلى دعوة أحد الفنانين من خارج الفرقة وهو فنان ذو خبرة، كان شأنه في ذلك شأن دزدمونة يصلح للدور من ناحية المظهر، شكله مناسب ليس إلا، فهو شاب وسيم، وجهه جميل، صوته ينطوي على الشر والخبث، وكذلك عيناه، لكنه بالمقابل، كان يائساً، وجامداً يفتقد الليونة المطلوبة، ولا يعرف كيف يستعمل إيماءات جسده كوسيلة تعبير، فبدا وجهه ميتاً، وكنت أقول لنفسي: (سنحاول الخروج من هذا الوضع).

بدأ العرض بدقات إحدى ساعات البرج، وكان صوت الدقات هذه يسمع من بعيد، الأصوات التي كانت ساذجة في ذلك الوقت، أحدثت انطباعاً لا بأس به، ثم تلت ذلك أصوات مجاديف وهي تضرب في الماء (نحن الذين اخترعنا هذه الأصوات أيضاً)، يظهر بعد ذلك جندول وهو ينزلق على سطح الماء، ثم يُسمع صليل السلاسل التي تربطه بوتد مثبت على الشاطئ، يأخذ الجندول في التحرك من جانب إلى آخر وكأن الأمواج تداعبه.

بدأ كل من عطيل وياغو دوره، وهما يجلسان في الجندول، ثم يخرجان منه ليمرا تحت المنزل ذي الأعمدة الذي يشبه مبنى المجلس في فينيسيا (البندقية)، يستيقظ الجميع على صراخ بربانسيو، فتفتح النوافذ وتطل منها وجوه

ناعسة، هرع الحراس واحتشد الخدم في المجلس، وقد حملوا أسلحتهم ليطاردوا خاطف دزدمونة، جلس بعضهم في الجندول الذي ازدحم بالبشر وساروا تحت الجسر، في حين كان آخرون يركضون عائدين عبر الجسر، ليأخذوا بعض الأشياء التي نسوها ثم يعودوا ثانية، لقد أولينا اهتماماً خاصاً لمسألة اختطاف الفتاة البيضاء (دزدمونة) من قبل أسمر، وقرأنا فيها دلالة خاصة.

أذكر أن أحد الذين شاهدوا العرض - كان محدود الفهم - علق على المشهد قائلاً: «تصور لو أن تترياً خطف ابنة أحد النبلاء من قصره وهي الحسناء الشابة النبيلة، فماذا يمكن أن يحدث في موسكو؟».

جلس الدوق في المجلس في مكانه التقليدي، وقد غطى رأسه بغطاء بدت من تحته قبعته الذهبية، الأعضاء كلهم يرتدون القباقيب السود، وقد أحاطت بأكتافهم وجذوعهم الشرائط الحريرية العريضة المشجرة ، والأزرار الكبيرة في حجم البيضة، وهي باهظة الأثمان، بينما ارتدى الحضور أقنعةً سوداً.

تفصيل مثير للفضول: على الرغم من أن حضور غرباء الجلسة، التي تعقد في منتصف الليل، لكنَّ نفسي لم تطاوعني في حذف هذا التفصيل الذي كنت قد دوّنته في فينيسيا، لا حاجة لي بها، لأنها لم تكن واردة في النص أيضاً.

كيف ألقيت خطاب عطيل الشهير أمام المجلس؟

رويته ببساطة كما تُروى أية قصة أخرى، ولعل السبب يكمن في أنني لم أكن أعترف وقتها بالنطق الفني للكلمة، بالإلقاء. كان المظهر الخارجي هو الذي يشغلني، ومع ذلك، فإن الماكياج لم ينجح، في حين أن الشخصية أو بعبارة أدق، صورة الشخصية ككل نجحت، كنت أقلد صديقي الشرقي الذي التقيته في باريس، والذي استولى علي، وكأنه سمم روحي، والمدهش في الأمر أنه وعلى الرغم من دور الملابس وأهميتها، إلا أنني لم أقع في شرك مغني الباريتون في الأوبرا، أداء سالفيني هو الذي حال دون الوقوع في هذا الشرك، لقد وضعته نصب عيني، إضافة إلى ذلك، فإن خصائص الشرق وتمايزاته، حمتني من عاداتي الحمقاء السابقة، وبلغ اتقاني لحركة العربي ومشيته ورشاقته وراحة يدي المضمومة الضيقة، أنني لم أكن أتحكم بها حتى في حياتي الخاصة، لقد تسللت هذه الحركات

إليّ، وراحت تعمل من تلقاء نفسها، وأُشدد هنا على تفصيل كان معروفاً في ذلك الوقت على نطاق واسع، ونمطياً إلى حد بعيد في مجال الإخراج، وهو التقنية أو الحيلة التي يلجأ إليها المخرج، ليغطي أو يخفي عيوب الممثلين.

في المشهد الختامي في المجلس، يغادر الأعضاء ويُغادر معهم أيضاً كلُ من دزدمونة وبارابانسيو وعطيل، ولم يبق إلا الخدم الذين كانوا يطفئون النار، وياغو كان كالفأر، يختبئ في الزاوية السوداء. لقد أعطى الإظلام التام - باستثناء مصباحين ضعيفين يحملهما الخدم - ياغو إمكانية إخفاء وجهه، وفي الوقت نفسه صار صوته الجميل وسط الظلام يرن أفضل، وبدا أيضاً أكثر شراً، وهكذا أصبنا عصفورين بحجر واحد: إخفاء العيب، وإبراز الجوانب الجيدة في الممثل.

ساعد المخرج الممثل، بأن تستر عليه.

الجديد الذي قدمناه، كان عن طبيعة قبرص في ذلك الوقت، بدأنا من أن قبرص غير فينيسيا، كما كانت تصور خطأ في المسرح، لم تكن قبرص أوروبية، وإنما كانت تركية، يسكنها الأتراك، وعليه جعلنا المشاركين في المشهد الشعبي يرتدون ملابس تركية.

يجب ألا ننسى أيضاً أن عطيل نفسه، جاء إلى قبرص، بُعيد إخماد التمرد، شرارة واحدة، وتعود الفتنة لتطل برأسها من جديد ويشتعل كل شيء، وينظر الأتراك إلى المنتصرين شزراً، ولم يعتد أهل فينيسيا على المراسم، ولايزالون هكذا حتى يومنا هذا، إنهم يتصرفون كما لو كانوا في بلادهم يشربون، ويصخبون ويسكرون، في منزل أشبه ما يكون بمقهى تركي.

كان المقهى المذكور يحتل مقدمة الخشبة، أما في منتصفها، فكان ثمة شارعان شرقيان ضيقان، يقودان إلى التلال في عمق الخشبة، أحدهما إلى اليسار، والآخر إلى اليمين، وكانت تُسمع من المقهى المذكور أصوات الموسيقى والرقص والغناء وأصوات السكارى المخمورين، أما الأتراك الذين ساءتهم مثل هذه التصرفات، من هؤلاء المنحلين، فقد كانوا يضعون أيديهم على السكاكين تحسباً لما قد يبدر من هؤلاء، ياغو، وقد أحس هذا الجو، فكر في خطة في دسيسة أكبر بكثير مما يبدو على الخشبة، والقضية ليست في

خلاف بين ضابطين، ومن ثم عراك بينهما (كلاهما يقف في طريقه)، وإنما في إشعال نار الفتنة من جديد على أرض الجزيرة.

يدرك ياغو جيداً أن مجرد شرارة تكفي لتشتعل النار، لذلك يحوك العراك البسيط بين مخمورين إلى حدث يجري هو أولاً، ويرسل رودريغو ليصرخ في الشوارع عما جرى.

حصل ياغو على ما كان يريده ويسعى إليه، تتحرك الحشود الغاضبة من القبارصة باتجاه المقهى وهي تمر بالشارعين اللذين أشرنا إليهما، لتحكم قبضتها على المكان، ومن ثم تدمر أولئك الغرباء المنتصرين حديثاً.

كانت السيوف المعقوفة والعصي تتدلى وتلمع فوق رؤوس الأتراك، في حين كان الفينيسيون قد أقاموا في مقدمة الخشبة، وظهورهم إلى المتفرجين بانتظار الهجوم.

وأخيراً هجم الحشدان من الطرفين، من الشارعين على الفنينسيين، وبدأت المعركة التي اقتحمها وهي في ذروتها عطيل، بسيفه الضخم الذي أوقع الرعب في قلوب الحشدين، هنا وفي قلب المعمعة ووسط الموت، يمكن تقويم بسالة عطيل وإقدامه، ويمكن أيضاً تقويم شيطانية خطة ياغو، لقد أظهر تصرف كاسيو - الذي تسبب في تلك النتائج الكارثية - عظمة عطيل.

من هنا يمكن اعتبار الحكم عليه قاسياً.

أصبحت الآن عقدة المسرحية، التي أعدها المخرج على أعلى مستوى، لقد ساعد الممثل قدر استطاعته بخطته الإخراجية.

وبدءاً من الفصل الثالث، لم يعد بالإمكان اللجوء إلى الحيلة التقنية، صارت المسؤولية كلها على عاتق الممثل، إلا أنني وإن لم أقو على ضبط النفس، والإعداد الداخلي لرسم المشهد التراجيدي في الفصل الثالث، حيث كان ينبغي عرض الصراع الداخلي مع العاطفة مع الفيلسوف، مع العاشق، فمن أين استطعت الحصول لعطيل على تلك التقنية الصعبة، حيث كل شيء ينهض على التدرج الرياضي، وتطور الشعور بالغيرة بدءاً من الوضع الهادئ مروراً بنشأة وتطور الانفعال وصولاً إلى قمته.

ومن المضحك القول إن تحقيق أو إنجاز خط الغيرة المتنامي من ثقة عطيل الطفولية في الفصل الأول إلى لحظة الشك الأولى، وبالتالي تكَّون الانفعال (الهوى) ذاته وتباعاً السير به بموضوعية وعلى درجات التطور إلى ذروته، أي إلى الجنون الوحشي، تم فيما بعد إذ اتضحت براءة الضحية، وغدت غير مشكوك بها، حيث يلقى الشعور من القمة إلى الأسفل على منحدر اليأس نحو هاوية الندم.

كل هذا كنت أنا - الغبي - آمل أن أحققه، اعتماداً على الفطرة وحدها، بالطبع لم أحصل إلا على ذلك التوتر المجنون والفراغ الروحي والجسدي وعصر الانفعال التراجيدي من ذاتي، لقد أضعت حتى ذلك القليل الذي اكتسبته من بعض الأدوار (في القدر الحر مثلاً) ولم أكتسب شيئاً جديداً.

لم يكن لدي ضبط النفس ولا ذلك النشاط أو الحيوية ولا توزيع الألوان، عضلة متشنجة لا غير، وجهاز صوتي مُنهك منهار، واستنفرت ذلك التصادم الروحي بهدف الدفاع عن النفس في وجه المهمات، التي فوق استطاعتي، والتي وضعتها بنفسي متأثراً بالانطباعات التي تركها لدي سالفيني والمتطلبات التي نتجت عن هذه الانطباعات.

لكن الإنصاف يقضي بأن أذكر، أنني وفي النصف الأول من المسرحية، كنت في وضع لا بأس به، فمثلاً المشهد الأول من الفصل الثالث عندما يضع ياغو بذور الشك الأولى، مشهد منديل دزدمونة ومشاهد أخرى، كان لدي في هذه المشاهد ما يكفي من التقنية ومن المعطيات الصوتية، ومن الخبرة، ولكنني وقد شعرت بعد ذلك بعجزي، لم أعد أفكر إلا في الجهد العنيف وضرورته والتوتر العضلي، كان ثمة ضياع أيضاً في التفكير والمزاج، وكذلك الذي عرفته في دور بيتر في مسرحية (لا تعش كما تريد).

لذلك لم يكن في مقدوري الحديث عن التنامي المنتظم والتدريجي للمشاعر، لكن الأسوأ كان في الصوت، العضو الأرق الذي لا يحتمل التوتر، لقد ظهر ذلك أثناء البروفات حيث أعطى أكثر من إنذار، والظاهر أن ما بقي منه، لم يكن يكفي إلا لفصل ونصف/ فصلين وفي البداية، تبعثر بعد ذلك إلى درجة أنني أوقفت البروفات لعدة أيام، حتى يصلح الطبيب ما هو معطوب هنا

وهناك فقط أدركت وأنا أواجه الواقع، أن التراجيديا تتطلب المعرفة والاتقان وإلا فإنك لن تكون قادراً على إنهاء العرض، قررت أن العلة كلها تكمن في الصوت، فهو معدّ للغناء، وأنا أستعمله للدراما، والواقع أن ثمة جزءاً من الحقيقة في ذلك، كان صوتي محشوراً داخلي، وكنت أضغط على الحجاب الحاجز، بطريقة لا تسمح للصوت بالانطلاق والتردد في المسرح، وهكذا توقفت البروفات لفترة، وفي هذا الوقت، قررت أن أغني مكابراً ومعانداً معتبراً أنني مغن ذو خبرة كافية، اخترعت لنفسي نظاماً يجعل من صوتي صالحاً للدراما، وعليّ أن اعترف أنني وصلت إلى نتائج لا بأس بها، لا أعني بذلك أن صوتي أصبح أقوى، وإنما أصبح أسهل وأطوع في النطق.

استطعت ولو بعد جهد، أن أنهي ليس فصلاً أو فصلين، وإنما العرض كله، وكان ذلك نجاحاً ليس في هذا الدور، بل في تقنيتي مستقبلاً، والجهد الذي بذلته كان هائلاً وفوق استطاعتي، لزمت الفراش بعد البروفات بسبب الإجهاد المستمر، كان لدي خفقان في القلب، إضافة إلى متاعب في التنفس (الربو).

صار العمل مضنياً، ولم يكن في وسعي إلغاؤه، وذلك لأن النفقات، نفقات العرض، كانت كبيرة وقياسية، وكان لا بد من تغطيتها، وإلا فإن علينا أن نوقف كل شيء لأن مصادر تمويلنا انقطعت.

إضافة إلى ذلك، فقد عانيت من حب الذات والأنانية كممثل ومخرج أيضاً. من هذا المنطلق، كان إصراري على استمرار البروفات، في حين كان هناك من هم أكثر خبرة مني ودراية، يحاولون إقناعي بإيقافها، ثأرَ الفن لنفسه، فقد لقن العنيد درساً لا يُنسى وعاقبه.

كان درساً مفيداً بالنسبة إلي.

- كلا، فكرت، وأنا مستلق على الفراش، وقلبي يخفق وصوتي بالكاد يسمع بعد البروفة، ليس هذا فناً! سالفيني العجوز بالنسبة إليّ كالأب، ولكن الرجل لا يتعب من عرض واحد على الرغم من أنه يعرض في قاعة كبيرة في البولشوي، أما أنا، فلا أستطيع إجراء بروفة حتى في غرفة صغيرة، ولا تساعدني أعصابي وصوتي على إجرائها، أشعر أنني ازداد نحولاً وكأن بي

مرضاً خطيراً! كيف أستطيع إذن أن أقدم عرضاً! وأي شيطان دفعني إلى ذلك؟ كلا ليس تمثيل التراجيديا شيئاً ممتعاً، كما اعتقدت من قبل!.

فشل آخر، لقد جرحت في بروفة الجنرال، وفي الجزء الأقوى من المشهد، الذي يجمعني مع ياغو، جرحت له يده بالخنجر، ونزف الدم، وتوقفت البروفة.

لكن الأكثر مدعاة للأسى، أن الجمهور كان بارداً إزاء عطيلي على الرغم من تمثيلي المميت، وهذا الذي أحزنني أكثر من أي شيء آخر.

فلو أنني كنت تركت في الجمهور الانطباع الكبير، الذي كنت أحلم به وجرحت آخر غير ياغو، لكانوا قالوا إنني أديت الدور بقوة إلى درجة أنني لم أسيطر على نفسي، لكن هذا أيضاً ليس جيداً، بل إنه ليس إطراء للفنان، أن يكون لديه مثل ذلك النشاط والانفعال الذي لا يقوى على ضبطه، والواقع أنني جرحت ذلك الإنسان ببرود، لم يكن تمثيلي هو الذي ولّد ذلك الانطباع وإنما الدم الإنساني.

كان الأمر، وببساطة مؤسفاً، إضافة إلى ذلك إن ما حدث وبكل المقاييس، كان يشير إلى غياب ضبط النفس الضروري، ولم يمر الحادث مروراً عابراً، بل تناقلته الصحف وانتشر الخبر في المدينة، ويبدو أن الحادث أثار الجمهور، ولربما جعله يتوقع المزيد.

فشل العرض، ولم تسعفه الحلول الإخراجية الرائعة، ولم يهتم الجمهور كثيراً بالديكور، ولعل السبب هو أنه وبعد عرض آكوستا، لم يعد الشكل الخارجي البديع يستقطب الاهتمام، وأن المهم، بل الأهم، هو توفر الممثلين المؤدين أنفسهم الذين يؤدون أدوار عطيل ودزدمونة وياغو، ومع الأسف، لم يكن أحد هؤلاء موجوداً، وبدا العرض ضرورياً فقط، لكي يرضي عنادي وشكي، وعدم فهمي أسس الفن وتقنيته:

لا تحاول أن تلعب هذه الأدوار قبل الأوان، وادع الله أن تختم بها حياتك المسرحية.

هكذا قررت أن أتريث، لكن فرقة مسرحية، وصلت إلى موسكو حاملة معها عطيل، وذكرني الجمهور والصحافة أيضاً بهذه المناسبة بكلمات طيبة،

وكان هذا على ما يبدو كافياً لكي أحلم من جديد بهاملت وماكبث ولير، والأدوار الأخرى التي لم أكن قادراً وقتها على أدائها، وظهر سبب آخر أيقظ فيّ الأحلام السابقة، فقد جاء إلى موسكو وحضر أحد عروضنا (عطيل) الممثل الكبير (روسي) نفسه، الذي كنت قد أشرت إليه بالتفصيل سابقاً، ظل روسي جالساً منذ بداية العرض وحتى نهايته، وصفق كما تقتضي أصول المجاملة (الأتيكيت)، ولم يدخل علينا إلى الكواليس، وطلب باعتباره الأكبر سناً ومقاماً أن أحضر إليه أنا، وزرته وأنا أرتعد روحياً.

كان روسي رجلاً جذاباً ومهذباً ومتعلماً.

لقد فهم بالطبع، كل شيء وبسرعة من خطة العرض إلى قبرص التركية، والحيلة التي ابتكرتها في الظلام لياغو، لكن هذا كله لم يدهشه، ولم يثر حماسته، فهو ضد الألوان الفاقعة والبهرجة في الديكور والملابس، وفي العرض نفسه، لأنها تشغل الجمهور وتلهيه عن أداء الممثلين.

- هذه البهرجة كلها ضرورية، عندما لا يكون لديك ممثلون، والملابس المزركشة الفضفاضة، يمكن أن تستر الجسد الذي فيه عيب ما، والذي لايخفق فيه قلب فنان، أنت لا تحتاج الملابس الزاهية، من يحتاجها هو الممثل غير الموهوب، وأضاف: الممثل الذي يؤدي دور ياغو ليس من مستوى فرقتكم، دزدمونة جيدة، وإن كان الحكم عليها لا يزال مبكراً، يبدو أنها حديثة العهد بخشبة المسرح.

فكر الممثل العظيم ملياً ثم قال: لقد أعطاك الله كل ما تحتاجه لتكون ممثلاً سواء في عطيل أو في الأعمال الشكسبيرية كلها (شعرت أن قلبي يضرب، وأنا أستمع إلى تلك الكلمات)، والآن لديك قضية، ما تحتاجه هو الفن وسوف يأتي طبعاً..

بعد أن فرغ من قول الحقيقة، راح يزيّنها بالكلمات المجاملة.

فسألته: «لكن كيف وأين أدرس الفن وعلى يد من؟»

- إذا لم يكن بالقرب منك معلم ماهر، يمكن الوثوق به، فلا يمكنني أو أوصيك إلا بمعلم واحد. هكذا أجابني الفنان العظيم.

وإذ سمعت كلامه هذا أمطرته بالأسئلة (من هو ياترى؟).

فأجابني وهو يومئ بحركة من حركات الممثل كين (أنت نفسك).

لم يقل الرجل شيئاً عن دوري رغم كل محاولاتي لمعرفة رأيه.

لكنني فيما بعد، وبعد أن صرت أقوِّم نفسي بشكل موضوعي، وأدركت أن روسي لم يكن ليستطيع قول شيء آخر، لم يكن هو وحده في نهاية المطاف، الذي لم يفهم أي تفسير لي للدور، وما الذي صدر عني، وماذا أخذت من سالفيني.

كل ما جرى، هو أنني كنت أريد أن أواصل العرض وألا يحدث انقطاع وأن اعتصر التراجيديا من نفسي اعتصاراً، وأن أحدث لدى الجمهور انطباعاً، وأن أحقق النجاح وألا أكون مجرد مثير للفضائح، وهل يمكن أن نتوقع من مغن يصرخ أو ينادي بأية رذيلة أو تفاهة أن يعطينا أرخم درجات غنائية، ويفسر لنا المقاطع الغنائية التي يغنيها تفسيراً فنياً؟

يتسم كل شيء هنا بسمة واحدة، بقوة واحدة، بلون واحد، وهذا ما يفعله الدهانون، حينما يدهنون سوراً بلون واحد لا يتجاوزونه.

كم يبدون بعيدين عن الفنان الذي يتقن الربط الدقيق بين الألوان والخطوط ويتحدث عن أحاسيسه اللاوعية! هكذا كان الوضع بالنسبة إلي، فقد كنت بعيداً عن الفنان الحقيقي الذي لا يستطيع أن يبرز بهدوء وضبط للنفس وأمام الجمهور فهمه للدور الذي ابتكره، لا تكفي هنا الموهبة البسيطة ومعطيات الطبيعة، إذ لابد من الإتقان والتقنية والفن، هذا ما قاله لي روسي الذي لم يستطع أن يقول بالطبع أكثر، وقالت لي خبرتي وتجربتي وممارستي العملية الشيء الكثير حول مستقبل عملي.

والأهم أنني بدأت أفهم، كم أنا بعيد عن الأداء التراجيدي بعامة، وعن سالفيني العظيم بخاصة.

قصر تورين

بعد الذي عانيته مع عطيل، وبعد أن اكتويت بناره، صرت أشعر بخطر الاقتراب من التراجيديا، لكنني اشتقت إلى أيام الحذاء الإسباني الطويل وسيوف العصور الوسطى، لذلك قررت أن أجرب حظي في الكوميديا، وهذا ما يفسر إقبالي على مسرحية شكسبير (جعجعة بلا طحن)، وهناك سبب آخر أريد الاعتراف به، وقعت أنا وزوجتي أثناء رحلتنا إلى إيطاليا على منتزه تورين، على بوابة قصر من قصور القرون الوسطى كان القصر معداً ليكون معرضاً نموذجياً تاريخياً للقرون الوسطى.

أنزلوا الجسر لنا فوق جدول ماء، وفتحوا البوابة التي أحدث فتحها صريراً، ودخلنا، فوجدنا أنفسنا في قرية إقطاعية تماماً كما في الحلم، الشوارع الضيقة، البيوت ذوات الأعمدة، ثم الساحات والكنيسة، وأحواض للماء، قصر الإقطاعي نفسه الهائل، وقد أحيط بجسر متحرك، القرية كلها مزينة بالجداريات الإيطالية، على المداخل جنود بأسلحتهم، نوافذ (كوى) لها سلالم، القرية كلها محاطة بجدار مسنن، يتجول عليه الحراس، في القرية حشود تتنزه مواطنون، تجار، حرفيون، ويقيم هؤلاء في القرية الخيالية هذه، إقامة دائمة، يرتدون ملابس القرون الوسطى، تتوزع محلات الخضار والفواكه واللحوم على الشوارع، وفي الطابق الأعلى، تطل من النوافذ ملابس أحد أفراد الحاشية، وقد وضُعتْ على قضيب لكي تهوُى في هواء الشارع الخانق، وعندما تمر بحانوت السلاح، فسوف يستغرقك الحداد وضربات مطرقته، وسوف تلفحك النار بوهجها، ثمة كاهن مكفهر الوجه، يسير ومعه راهب حافي القدمين، وقد ربط في وسطه حبلاً، وعلى رأسه عرانيس من الخشخاش المقشور، وثمة مطرب من مطربي الشوارع يغني سيرينادا.

في فندق القرون الوسطى، امرأة لعوب تتثاءب، وخروف كامل يشوى على النار. قال لنا الموظف: «صاحب القصر غادر مع أسرته

والقصر فارغ». هذه ثكنته، وهذا مطبخ الجنود، وهناك مطبخه، حيث يشوى ثور على النار، وقد عُلق بالسقف، وهناك أيضاً مكان لشخصين (الدوق وزوجته) وإليكم الإطلالة الداخلية، حيث يُرى في الطابق الأعلى وعلى الشرفة صقور الصيد.

دخلنا غرفة العرش، حيث صور الأجداد معلقة على الجدران، وفي غرفة النوم رسم كبير يأخذ شكل باب يقود إلى فناء ضيق، ومن هناك تصل إلى برج حيث غرفة مستديرة فيها سريران ضخمان، وحيطان حجرية باردة، هنا يقيم الوصيف، دخلنا الكنيسة وصومعة الكاهن.

بعد هذه الجولة، أدركت ماذا تعني عبارة (أرسلوا وراء الكاهن) التي تتردد في المسرحيات الشكسبيرية التي تصور الحياة القريبة من أجواء القرون الوسطى، وهكذا يحضر الكاهن حالاً، ويمنح بركاته، والسبب غدا واضحاً، فالكاهن يعيش على مسافة خطوات.

وإذا عبرت الممر، فسوف تجد نفسك في ما يسمى بكنيسة البيت حيث يمكن الصلاة.

ومن نافل القول إن كل من زار هذا القصر، أحس بالقرون الوسطى.

قررت أن أقيم في القصر لمدة من الزمن، أن أقيم في قرية من قرى القرون الوسطى، لأعرف من أجوائها ما يكفيني طيلة حياتي. لكن مع الأسف لا يسمحون للغرباء بالإقامة، ولذلك لم يكن أمامنا إلا أن نبقى، ما داموا يسمحون لنا بذلك، أي قبل إغلاق البوابات الرئيسية، رحت - وقد ثملت بما رأيته - أبحث عن نص يتيح لي استخدام المادة التشكيلية البديعة في عرض مسرحي، ولم أكن أحتاج عرضاً للنص، وإنما بالعكس نص للعرض.

تصفحت شكسبير كله، بمثل هذه المقاصد، وقد أيقنت أن خططي الإخراجية تتحقق إلى حد بعيد في (جعجعة بلا طحن)، كنت أفكر في أمر

واحد فقط، وهو هل يناسبني أنا ضخم الجثة، الطويل العريض، دور ذكي سريع البديهة، مرح ورشيق. فكرت في الأمر عندما أصبح كل شيء جاهزاً، وبدأت البروفات.

قال لي أحدهم: «يمكن أن يصنع منكما أكثر من (بنديكت)، ولكن لا يمكن أن يكون (بنديكت) واحداً».

ماذا كان علي أن أفعل بنفسي في هذا الدور، لأن كل شيء فيّ كان يضايقه!

بعد أخذ ورد ومعاناة، ظننت أنني عثرت على حل لا بأس به، بل ربما وبعبارة أدق، عثرت على حل وسط.

قررت أن ألعب دور ذلك الفارس الفظ الذي لا هم له إلا الحروب، ومعاداة المرأة ولاسيما بياتريس، إنه يتعامل معها بخشونة، ويكلمها بطريقة فظة عن سابق تصميم، وكنت آمل أن أجد ملامح الشخصية الرئيسية في تناولها من الخارج، أي في ذلك المظهر العسكري، أضف إلى ذلك أنني كنت أميل إلى التواري خلف الشخصية النمطية، ولكن مع الأسف، لم أوفق في العثور على النمطية المطلوبة، لذلك سرعان ما وقعت في شرك العادات الأوبرالية القديمة، وهذا ما كان يحدث لي دائماً، عندما كنت أؤدي الدور باسمي أنا.

كان الوضع من الناحية الإخراجية أفضل، فقد أُسكنت المسرحية في قصري (قصر القرون الوسطى الذي زرته وعاينته على أرض الواقع) وشعرت أنني في بيتي، إذ كان كل شيء مألوفاً ومفهوماً، فعلى سبيل المثال أين عاش وتآمر الدوق الوافد، دون جوان مع حاشيته؟ هنا وحالاً في القرية القروسطية، حيث أقاما في أحد البيوت وتمت المساومة بين بيراكسيو وكونراد في شوارع القرية الإقطاعية الضيقة، إلى أين قادوهما؟

هل قادوهما إلى الشارع الضيق القريب، من الثكنات، حيث القضاة، ولكن إلى أين أخذوا كلاوديو؟ وأين كانت الفضيحة أثناء الاحتفال؟ بوسعكم

أنتم الآن أن تعرفوا ما يجري في كنيسة البيت، وإلى أين ذهب (بنديكت)، ليدعو كلاوديو إلى المبارزة؟ في البيت نفسه الذي كان دون جوان يعيش فيه، وأين كانت الحفلة التنكرية؟ في الفناء الداخلي بممراته السرية، في قاعة العرش، في المطعم.

كل شيء مريح ومناسب وواضح ومألوف، وتحت الطلب وبمتناول اليد كما كان حينها.

ذكرت عندها أن على المخرج أن يدرس ويحس الجانب الواقعي اليومي للحياة، والنص والدور لكي يقدمها للمتفرج، ويرغمه على أن يعيش في حالة أو وضع واقعي يومي كما في بيته.

لقد أدركت فيما بعد الفكرة الحقيقية لما يسمى بالواقعية، الواقعية تنتهي هناك، حيث يبدأ اللاوعي، ومن دون الواقعية التي تصل حد الطبيعية، لا يمكنك التغلغل في جو اللاوعي (لعل ستانيسلافسكي يشير إلى وصول الممثل وصولاً واعياً في مجال اللاوعي، وقد لاحظ أنه كلما فعل الفنان أكثر في الدور بصورة نشيطة وهادفة، أصبحت مكونات فعله هذا وإبداعه تجري بصورة لاواعية، الفعل الواعي للفنان، هو من أقوى وسائل تنشيط اللاوعي، على أن يكون الفعل مبرراً)، وإذا لم يعش الجسد لا تصدق الروح، ولكن لم يحن الوقت بعد، والآن يكفي أنني فهمت ضرورة أن يرتاد الإنسان المتاحف ويتجول ويجمع الكتب واللوحات وكل ما يعطي تصوراً لحياة الناس من الخارج، وفي الوقت نفسه يمايز حياتهم من الخارج.

إذا كنت قبل ذلك، أهوى جمع مختلف الأشياء، فالآن ومنذ هذه اللحظة صرت أجمع الأشياء والكتب التي لها علاقة بالمسرح والإخراج.. عاد علي العرض أيضاً بفائدة قوامها إدراك أهمية الخصائص والتمايز في إبعاد نفسي عن أساليب وطرق التمثيل المضرة.

فكرت في أن الطريق الإبداعي، ينطلق من الخصائص والتمايزات الخارجية إلى الإحساس الداخلي، وكما عرفت فيما بعد، أن هذا كان مجرد

احتمال، ولكنه ليس الطريق الإبداعي الصادق الوحيد، لا بأس إذا كانت الخصائص الخارجية تأتي من تلقاء ذاتها، وبالتالي أتمكن من الدور وأمسك به، لكنَّ ذلك لم يحدث، أي لم تأت بالسهولة التي كنت أريدها، لذلك كنت أقف وحيداً وعاجزاً.

كيف لي أن أحصل عليها؟ فكرت في هذه المسألة طويلاً، وعملت طويلاً، وكان ذلك مفيداً بلا شك، لأنني وأنا أطارد الخصائص والتمايزات، كنت أبحث عنها في الحياة الحقيقية.

بدأت بنصيحة شيبكين التي تقول: «خذ النماذج من الحياة»، من هنا حاولت أن أنقلها إلى الخشبة، كنت سابقاً وأنا أطارد وسائل وطرق التمثيل لدور من الأدوار، أغرق في الأرشيف والتقاليد والقوالب، ولم أكن أجد ضالتي في تلك المحفوظات الخانقة الميتة، ولم أجد المادة التي تلهمني، وتجعلني أعثر على اللاوعي الإبداعي والفطرة الفنية.

والمصيبة أن معظم الفنانين لا يزالون يبحثون عن دوافع الإلهام، في تلك المحفوظات الخانقة وعادات التمثيل القديمة والقوالب الجامدة، نجح العرض، لكنه كان نجاحاً إخراجياً ولم أُعجب أنا كفنان إلا بتلميذات المدرسة الثانوية.

الجرس الغارق

ظهرت في الأفق المسرحي، مسرحية جديدة للكاتب هاوبتمان[١] هي (الجرس الغارق)، وأول من قدمها في موسكو، جمعيتنا، جمعية الفن والأدب.

في هذه التراجيدية الغنائية/ الأسطورية، الخيال والفلسفة جنباً إلى جنب، فهناك الساحرة العجوز وحفيدتها ذات الشعر الذهبي بنت الجبال الرائعة، وحلم الشاعر، وآلهة الشعر، والأدب للفنان والنحات والتي ترقص تحت أشعة شمس الجبال أو تبكي على جدول الماء. مستشارها، وناصحها ونديمها وفيلسوفها المائي (فوديان) الذي بخرج من الماء ويضحك كقط البحر، ويمسح وجهه بمخالبه ذات الزعانف، كتلك التي لدى السمكة.

في اللحظة المهمة يتحدث عن فلسفته العميقة.

عفريت الغابة بوجهه الوحشي، بجلده وذيله، يقفز من حجر إلى آخر، أو نحو الأسفل إلى المنحدر متنقلاً بين الأشجار، وهو أيضاً نمّام محلي يعرف الأخبار والأسرار التي يمليها على صديقه المائي (فوديان) كوكبة من السحرة الشباب الرائعين، الذين يظهرون في الشلالات تحت ضوء القمر تماماً مثل روسكالكا الروسية.

بعض الحيوانات، جرذان أو مناجذ (جمع خلد) تزحف من كل مكان، تلبية لنداء الساحرة العجوز، لكي تأكل بقايا ما لديها من طعام.

هنا على الصخرة ذات الشقوق، تعيش الساحرة في مساحة مترين مربعين من الحجارة المتساقطة، حيث تتدفأ تحت الشمس وترقص راوتيندلينا،

---

(١) جيرهارت هاوبتمان (١٨٦٢- ١٩٤٦) كاتب مسرحي ألماني، يعد أحد أبرز الواقعيين الطبيعيين إلى جانب كل من أندريه أنطوان وإميل زولا ، من مسرحياته: النساجون، قبل شروق الشمس، نفوس متوحدة. المترجم.

وهناك أيضاً بحيرة جبلية بمياهها الباردة حيث يطلع منها المائي (فوديان)، وثمة شجرة تسقط في الجدول يقف عليها عفريت الغابة موازناً نفسه بمهارة.

يهبط في الوادي الشيطاني الخيالي، المعلم هنري الذي لعبت دوره أناء ترك ظهوري على الخشبة انطباعاً هائلاً، لأنني فكرت ملياً فيه، ودرسته جيداً.

تدحرجت نحو الأسفل، ورأسي إلى الأمام على لوح من الخشب المصقول، من مكان عال يقع خلف الكواليس، ومع اللوح أشجار وصخور غطته، وسقط معي عديد من الحجارة وأشجار صغيرة وأغصان من الكرتون، الذي خلّف ضجيجها هزة، نجحنا في تكوين أصواتها.

أخرجتني راوتنديلينا من بين الحجارة، وكان ذلك اللقاء الأول بينها وبين هنري، هكذا وُلد الحب بينهما، وعندما عاد هنري إلى رشده راح يحكي بصوت متقطع عن الكارثة التي حلت به، وكيف أراد أن يسبك جرساً كبيراً (مع الأخذ بعين الاعتبار الدين والفكر)، بوسعه أن يرن ليسمع العالم كله، مبشراً الناس بسعادة جديدة، لكن الجرس بدا ثقيلاً جداً، وعندما حاولوا تعليقه، سقط نحو الأسفل محطماً كل شيء، وسقط معه مخترعه هنري المعلم العظيم، خيّم الليل، وسمع صدى أصوات بشرية مع الأصوات الجبلية، إنه الفصح، المستوطن والمدرس يبحثان عن المعلم العظيم، لكن حارس الغابة، الذي يدوي صوته في الجبال، يضللهم ويقودهم إلى مكان شيطاني، دوي الحارس والكلام البشري يقتربان من صمت مسرحي طويل، في الوقت الذي كان يُعد فيه مثل هذا المؤثر الصوتي، فتحاً جديداً يتحدث الناس عنه.

في الأسفل وفي الكوة التي تصور الوادي، ظهرت أضواء مصابيح تكبر وتتسع بقعها كلما اقتربت من الجمهور، وهذا هو العفريت يقفز فوق الحجارة نحو الجدول بسرعة ودقة تماماً كلاعب السيرك، يجري فوق الشجرة الساقطة، وبقفزة واحدة يتدحرج ليصل إلى خشبة مسرح جديدة ومرتفعة، ومنها يختفي وراء الكواليس.

في هذا الوقت، يخرج من الكوة التي في الأسفل أناس عليهم أن يتحركوا بمساعدة الجمباز، ويزحفوا عبر الصخور. يرتفعون ثم ينخفضون منها، ثم

يعودون ثانية إلى الكوة لكي يرتفعوا منها إلى مكان آخر، ليصلوا في النهاية، في الظلام إلى الجدول، وعندما يرى ضوءاً أحمر في الصخرة يأمر الكاهن وباسم الله، الساحرة بأن تخرج، يزحف ظلها الطويل الشرير على الصخرة، ومن ثم تمسك بعصا تضاء بضوء غامض أحمر، وتشير بأمر من الكاهن إلى هنري المستلقي أمامها، الذي يحمله الناس إلى الأسفل نحو الأرض.

يرتفع الضباب، ووسطه تظهر ظلال غير واضحة، تبدو وكأنها كانت نائمة تحت الحجارة، وتبدو الآن، وهي تحاول أن تستيقظ، إنهن الساحرات اللواتي يبكين على مصير البطل الشعبي، (بالدورا). لكن ثمة من يصرخ بأنه لايزال على قيد الحياة، فيجتمعن ثانية على شكل دائرة، وقد أمتلأن أملاً وتفاؤلاً بالمستقبل، إنهن كالشلال الذي لا ينقطع، يرتفعن مرة ويهبطن أخرى على إيقاع الصفير وإيقاع أوركسترا من الأصوات الجبلية، يحملن هنري إلى بيته، إلى زوجته التي أفقدتها الفجيعة عقلها، ها هو يستلقي الآن على سريره، بينما راحت المسكينة تبحث عمن يساعدها.

تعود راوتنديلينا الفلاحة إلى الظهور في البيت الفارغ، خلف المطبخ ثمة ضوء أحمر، من موقد يشتعل، يتحرك ظل راوتنديلينا في الغرفة وفي بعض الأحيان تبدو هي نفسها، وليس ظلها، بشعرها الذهبي الطويل المنفوش، الذي جعلها تبدو وكأنها ساحرة.

تتسل بحركات تشبه حركات الوحش القصيرة، وتتجه إلى غرفة المريض، تنظر إلى وجهه، ثم تركض ثانية إلى المطبخ، لكي تنهي طبختها (خلطتها) السحرية، حيث تعالج بها المريض، تذهب به إلى الجبال، وهناك يعود المعلم هنري إلى حلمه العظيم بإنسان أفضل.

ورشة الحدادة التي أقامها هنري، استأجرت أقزاماً وشياطين للقيام بالأعمال المجهدة لإنتاج جرس إنساني لا نظير له.

الأحدب والأعور والأعرج والمشلول والمخلوقات البشعة كلها، تنحني تحت ضربات عصا هنري الحديدية نحو الأرض من شدة ثقلها، وهي تحمل

من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، أجزاء معدنية هائلة طرقت في جحيم ورشة الحدادة.

القطع المعدنية الحامية المتوهجة، والدخان الأسود، وفرن الحدادة الذي يبدو كالجحيم نفسه، ومنافيخ الحداد (الكير) ذات الأحجام الضخمة، التي تنفخ في اللهب وأصوات ضربات المطرقة ترن وتهوي على الفضة المتوهجة، كل ذلك يخلق على الخشبة معملاً من معامل الجحيم، سُبك الجرس وأُنجز، وسوف يسمع رنينه الذي طال انتظاره العالم كله.

رن الجرس بقوة هائلة ومخيفة إلى درجة لم تحتمل رنينه الأذن البشرية، ولم تحتمله الأعصاب. والإنسان غير قادر على معرفة ما هو في متناول المخلوقات العليا، ويسقط هنري إلى الأسفل ثانية، وراوتنديلينا التي هدها الهم مع الجنيات التي قتلها الألم، تبكي البطل الشهيد والحلم الذي لم يتحقق على الأرض.

المادة التي يقدمها الكاتب في مسرحيته، غنية وملهمة بالنسبة لخيال المخرج، وكنت قد تعلمت كيف أمتلك كمخرج، الأرض (الفضاء المسرحي)، عندما شرعت في إخراج هذه المسرحية، وصرت بالمعنى الحداثي للكلمة المصمم الخبير، وسأحاول أن أشرح ما أقصده.

المنصة المسرحية، تنقسم إلى طول وعرض وارتفاع، وفنان الديكور يرسم (الإيسكيز) على ورقة، أو على قماش له بعدان فقط، وغالباً ما ينسى العمق، عمق المسرح، أي البعد الثالث، بالطبع أثناء الرسم يعبر عنه منظورياً، لكن رغم ذلك لا يُحسب مع مخطط الخشبة، مع حجمها، ولدى نقل (الإيسكيز) إلى الخشبة يتكشف على مقدمة الخشبة، فضاء ضخم قذر ومستو مسطح بحيث تبدو الخشبة شبيهة بحفلة منوعات، تسمح بالوقوف على المقدمة، أمام الإطار، والإلقاء المفخّم والحركة وإبراز المشاعر بقدر ما يكفي التنوع والتعبير والوقوف الدائم المستقيم لجسد الممثل، وهكذا تصبح الحركات والإيماءات محدودة بأوضاعها، وينتج عن ذلك طبعاً عجز الممثل عن نقل الحياة الداخلية للدور.

من الصعوبة بمكان توصيل أو نقل ما يتطلبه الممثل في وضعية الواقف، وهو جالس أو مستلق، وهكذا يغدو المخرج الذي ربما استطاع مساعدة الممثل في التشكيل الحركي (الميزانسين) مرتبطاً أو مقيداً هو الآخر بالنص، بالأخطاء التي يقع فيها فنان الديكور، يحل محل التشكيل النحتي للفضاء، ألواح خشب، مملة ناعمة، وفي ظل مثل هذه الظروف يضطر الممثل لأن يملأ فراغ الخشبة وحده، وأن يأخذ على عاتقه النص كله بمساعدة المعايشة (المعاناة) والإيماءات من العيون إلى أبعد حدود الليونة المحدودة للكشف عن أدق تعقيدات الروح، روح البطل الذي يؤدي أو يجسد سواء كان هاملت أو لير، أو ماكبث. ومن الصعوبة بمكان أن يستقطب الممثل وحده انتباه آلاف المتفرجين.

آه لو وجد فنانون قادرون على تجسيد مثل هذا التشكيل الحركي البسيط: الوقوف عند غرفة الملقن، لكم كان بوسع هذه الحركة تبسيط العمل المسرحي، ولكن مثل هؤلاء الفنانين لا وجود لهم في الدنيا، لقد تابعت أعظم الفنانين لكي أفهم كم دقيقة يستطيعون وحدهم أمام الإطار وفي مقدمة خشبة المسرح - من دون أن يتلقوا أية مساعدة جانبية - تركيز انتباه ذلك الحشد الهائل من المتفرجين عليهم، وتابعت أيضاً في السياق نفسه، مدى تنوع الأوضاع التي يأخذونها وحركاتهم وإيماءاتهم.

لقد برهنت لي التجربة أن الحد الأعلى لقدرتهم (وحدهم) على جذب الجمهور من دون توقف تعادل سبع دقائق (هذا يعتبر هائلاً!) والحد الأدنى في مشهد هادئ وعادي دقيقة واحدة (هذا كثير أيضاً).

ولاحقاً لن يكفيهم تعدد وسائل التعبير، لذلك يجدون أنفسهم مضطرين للتكرار، فيضعف الانتباه إلى أن يحدث تحول أو تغير يستدعي وسائل أو طرق جديدة للأداء، وبالتالي نوبة جديدة من الانتباه.

لنلاحظ أن هذا شأن العباقرة، فماذا عن الممثلين البسطاء بوسائلهم أو طرق أدائهم البدائية ووجوههم الجامدة وأيديهم التي يصعب ثنيها، وأجسادهم التي تهتز من شدة التوتر، وسيقانهم التي لا تقف، بل تراوح في المكان! فهل يستطيعون السيطرة على انتباه المتفرجين؟ وهم - ليس غيرهم - يحبون أكثر من أي شيء

آخر، مثل أجسادهم، يرغب هؤلاء عادة بالوقوف قرب الملقن، وهم أيضاً الذين يدّعون القدرة على ملء الفضاء المسرحي وحدهم، وامتلاك انتباه الجمهور.

لكنهم لن يوفقوا في ذلك أبداً، وتراهم لذلك مشدودي الأعصاب يدورون في حلقة مفرغة، يخشون أن يشعر الجمهور بالملل، وهؤلاء الذين ينبغي عليهم الانحناء أمام المخرج وفنان الديكور متوسلين تصميم أرضية مريحة تساعدهم، إضافة إلى التشكيلات الحركية والمشاهد الجماعية على نقل أدق الجوانب الروحية للدور، التي يعجزون عن فعلها بوسائلهم البدائية، يمكن للمواد النحتية (الكتل) أن تساعدهم على الأقل من حيث الليونة، على توصيل الرسوم الداخلية التي صممت والتي تكون إضافة إلى الميزانسين والمشهد الجماعي، عاملاً مناسباً لخلق الجو، إن لم تبرز وبشكل تام الإحساس بالدور في الحالات كلها.

ما شأني أنا - الممثل - بالحامل الذي خلفي، الذي عليه لوحة لفنان (مصور) عظيم، فأنا لا أرى اللوحة ولا الفنان ولا يشعرني ذلك بالإلهام، ولا يساعدني، بل ربما على العكس من ذلك، يلزمني بأن أكون أنا الآخر عبقرياً مثله، وغالباً ما تضايقني مثل هذه الخلفية، لأننا لم نتفق مع الفنان أو ننسجم معه، بل على الغالب نفترق ونذهب باتجاهات مختلفة.

أعطني بالمقابل كرسياً بتصميم حديث، أستطيع أن أجد حوله عديداً من الوضعيات والحركات لأعبر من خلالها عن أحاسيسي ومشاعري، أعطني حجراً أستطيع أن أجلس عليه وأحلم، أو أستلقي عليه يائساً أو أن أقف عالياً لكي أكون قريباً من السماء.

نحن الفنانين، نحتاج هذه المواد المحسوسة والمرئية على الخشبة، لأنها تلهمنا بجمالها فنياً، أكثر من الأشياء المزركشة الملونة التي لا نراها أو نحس بها، الأشياء المنحوتة (الكتل المجسمة) تعيش معنا، ونحن نعيش معها، في حين أن الأعمال الفنية التي تعلق خلفنا تعيش لتهددنا.

لقد أعطت المسرحية الجديدة (الجرس الغارق) إمكانيات هائلة للمخرج/ المصمم. ولكم أن تحكوا، في الفصل الأول:

تلال، وحجارة، وصخور، وأشجار ومياه، حيث المخلوقات الأسطورية الشريرة، هيأت للممثلين أرضية (فضاء)، لا يمكن المشي عليها، قلت لنفسي: دع الممثلين يتسلقوا أو يجلسوا على الحجارة، يقفزوا على الصخور، يتوازنوا، وهم يقفون على الأشجار، أو يزحفون، دعهم ينزلوا إلى الأسفل إلى الكوة الأرضية لكي يعودوا إلى الأعلى ثانية.. وغالباً ما تساعدهم، بل ربما ترغمهم (وأنا أيضاً) كممثلين لأن يتكيفوا مع تشكيلات حركية غير معتادة، وغير مألوفة في المسرح وغير معروفة تقليدياً أي بعيداً عن الوقوف عند إطار خشبة المسرح.

لم يكن ما يدعو إلى رحلة الاحتفال الأوبرالي، أو ما يدعو أيضاً إلى الإسراع برفع الأيدي، فلم يكن على خشبة المسرح كلها، إلا عدد من الحجارة التي يمكن الجلوس أو الوقوف عليها.

ولم أخطئ كمخرج، ولم أقصّر في مساعدة الممثل،، فلم أساعده على تقديم خطة غير عادية، وإنما استدعيت، إضافة إلى إرادته، إيماءات جديدة وأساليب أداء جديدة، كم من الأدوار ربحت بفضل هذا (الميزانسين)! عفريت الغابة القافز الذي لعب دوره بشكل رائع بوردجالوف، والسابح في الماء (فوديان) المائي الذي أدى دوره بشكل رائع أيضاً لوجسكي، وسانين وراتنديلينا القافزة على الصخور بأداء أندرييفا، والجنيات الساحرات اللواتي خرجن من قلب الضباب، كل هذا جعل الأدوار متمايزة وجميلة، واستدعيت شخصيات تُعد نمطية بالنسبة للعالم الأسطوري، وأيقظت خيال الممثل.

العدالة تقتضي الاعتراف، أنني خطوت خطوة متقدمة إلى الأمام كمخرج هذه المرة، أما كممثل، فالوضع مختلف تماماً، فكل ما لم أكن أتقنه، وكل ما لم يكن علي أن أفعله، الذي لم أكن مهيأ له بطبيعتي، كان الأساس/ الجوهر في دور المعلم هنري.

فهمت الغنائية خطأً على أنها رقة وأنوثة وعاطفية.

الرومانسية التي لم يحسن التعبير عنها لا أنا ولا غيري من الممثلين - العباقرة الحقيقيون - ببساطة وبعمق وطيبة خاطر والحماسة والنهوض والانفعال التراجيدي في الأجزاء القوية التي وقع علي وحدي عبئها من دون

مساعدة الطرق والوسائل الإخراجية، تلك التي أعانتني في آكوستا أو اليهودي البولوني، أقول هذا كان فوق قوتي واستطاعتي. إننا ندرك الآن أن الممثل إذ يحاول أن يقوم بعمل فوق قدرته، فإنه يقع في فخ القوالب الخارجية، التقنية، الحرفية، الآلية، وأن الختم (القالب الفني) نتيجة حتمية للعجز الفني، وأعترف أنني في هذا الدور، وفي لحظات النهوض القوي، لجأت إلى القولبة (القالب) والنسخ لكل ما شعرت أنه فوق طاقتي، وأن ذلك حدث بوضوح، بل وبفظاظة وثقة أكثر، وأن الضرر الذي لحق بي من جديد جراء جهلي بطبيعة دوري وتعثر تطوير فني، ما هو إلا عنف جديد تجاه طبيعتي!

لكن المعجبات والمعجبين الذين لم يحبذوا عملية تقويم الذات، ذات الفنان بموضوعية جعلوني أتجذر في خطيئتي وأتمسك بها، والحقيقة أن الكثير من الأصدقاء والأصحاب الذين أعتزّ بآرائهم وأقدرها التزموا الصمت، ولعله الصمت الحزين، استسلمت وبقوة إزاء ذلك إلى الإطراء والمجاملات الكاذبة، لكي لا أفقد الثقة بنفسي، وعدت من جديد لأبرر لنفسي أن الصمت ما هو إلا حسد ودسيسة.

لكنني كنت أحس بالألم وعدم الرضا في داخلي.

أقول مبرراً أنه ليست الأنانية ودلع الفنان، هي التي جعلتني واثقاً بنفسي هكذا، بل العكس الشكوك السرية الدائمة بنفسي والخوف الهستيري من فقدان الثقة، التي من دونها لا تكفي الشجاعة والرجولة للوقوف على خشبة المسرح. لقاء الجمهور وجهاً لوجه، هو ما أرغمني على أن أثق بنجاحي، والواقع أن معظم الفنانين يخافون الحقيقة، ليس لأنهم لا يطيقونها، وإنما لأنها يمكن أن تحطم ثقتهم بأنفسهم.

نجحت المسرحية نجاحاً استثنائياً، وأُعيد عرضها ليس في النادي فحسب، وإنما في المسرح الفني نفسه، فيما بعد.

اللقاء الشهير

لعله من الأفضل أن يتحدث فلاديمير إيفانوفيتش نميروفيتش دانشينكو (ف. دانشينكو (١٨٥٨-١٩٤٢) كاتب ومخرج مسرحي روسي، أحد أقرب أصدقاء وزملاء ستانيسلافسكي إليه، يرى دانشينكو في الانطباعات الثلاثة الاجتماعي والنفسي والمسرحي أساس الفن الأصيل) بنفسه عن الظروف التي هيأته للعمل في مسرح موسكو الفني (كيف؟ أين؟ومتى؟) أريد فقط أن أذكّر، أنه كان كاتباً مسرحياً معروفاً، وقد رأى البعض فيه خليفة استروفسكي، وإذا حكمنا على أدائه في البروفات، فإنه يبدو ممثلاً بالفطرة، ولد ليكون ممثلاً، وإن المصادفة وحدها هي التي لم تجعله يختص بالتمثيل، وقد أشرف على جمعية موسكو للفيهارموني، إضافة إلى نشاطه الأدبي، وتخرج على يديه كثير من الممثلين الروس الشباب، الذين عملوا في المسارح الامبراطورية الخاصة والريفية.

تخرج في هذه المدرسة عديد من الممثلين الذين اختيروا في مسابقة القبول، ليختصوا بأداء أدوار محددة، وعلى الرغم من أنهم لم يكونوا على سوية واحدة من الموهبة، إلا أنهم نشؤوا في مكان واحد، وكانت لديهم المبادئ والمثل ذاتها التي غرسها فيهم أساتذهم.

كان بينهم مواهب فردية متمايزة جد ونادرة، ومن الذين تخرجوا في مدرسته (١٨٩٨) أولغا كنيبر، زوجة تشيخوف فيما بعد، وسافيتسكايا، وميرخولد، ومونت..

لم يكن مؤسفاً ومحزناً لو تركت هذه المجموعة التي التقت مصادفة، تهيم على وجهها في أرض روسيا الواسعة، متفرقة مشتتة، لا رابط بين أفرادها كالآخرين السابقين الذين خيبوا آمال معلمهم فلاديمير نميروفيتش دانشينكو.

هو كما أنا، نظر إلى وضع المسرح في نهاية القرن التاسع عشر، نظرة يأس حيث التقاليد اللامعة الماضية، ولدت من جديد على شكل طريقة بسيطة وتقنية مريحة في التمثيل، وأنا لا أتحدث هنا بالطبع عن مواهب فردية مستقلة في ذلك الوقت، تألقت في مسارح العاصمة والريف، وإنما عن الممثلين الذين ارتقوا بثقافتهم ووصلوا إلى مستوى مسرحي رفيع، بفضل المدراس المسرحية التي فتحت أبوابها لهم.

كانت المواهب الحقيقية قليلة، في حين كان العمل المسرحي في أيدي أصحاب المطاعم (البوفيه) من جهة، والبيروقراطيين من جهة أخرى، وهل كان ممكناً أن نأمل بازدهار الفن في مثل تلك الظروف؟

لقد كان كل منا يبحث عن الآخر منذ زمن بعيد، كان الحلم بمسرح ينهض على أسس جديدة، والبحث عن أناس مناسبين يصنعونه، هو الذي يجمع بيننا، وكان دانشينكو لا يجد صعوبة في العثور عليَّ، لأنني كممثل ومخرج ومسؤول عن حلقة الهواة، كنت أعرض عملي في المسارح العامة، في حين كانت أمسياته المدرسية نادرة، وفي أفضل الأحوال كانت مغلقة، لهذا السبب، كان هو الأول الذي عثر عليَّ ودعاني إليه.

هكذا تلقيت منه دعوة في شهر حزيران (يونيو) عام ١٨٩٧، للحديث وربما بعبارة أدق للمفاوضات في أحد مطاعم موسكو يدعى سلافيانسكي بازار، حيث شرح لي هدف لقائنا.

كان الهدف من وجهة نظره، تأسيس مسرح جديد، أساهم أنا بفرقتي، ويساهم هو بخريجي الدفعة التالية، ويمكن أن يضاف إلى هؤلاء طلابه القدامى، موسكفين وروكسانوفا ويُنتقى بعض الفنانين من مسارح العاصمة والريف.

كانت المسألة الرئيسية تتلخص في معرفة إلى أي مدى يمكن أن تكون المبادئ الفنية للذين سيشرفون على العمل مستقبلاً، متقاربة فيما بينها، وإلى أي مدى يمكن لكل منا أن يقدم تنازلات، وما هي نقاط الالتقاء والتقاطع بيننا. المؤتمرات الدولية، لا تناقش قضاياها بمثل تلك الدقة التي ناقشنا نحن بها

أسس مسرح المستقبل، أسس الفن النظيف، مُثلنا الفنية العليا، أخلاقيات المسرح، التقنيات المشاريع والخطط، الريبرتوار، العلاقة فيما بيننا.

رحنا نسأل بعضنا بعضاً، نمتحن بعضنا بعضاً:

- الممثل، (أ) هل تجده موهوباً؟
- نعم وبامتياز.
- وهل تضمه إلى عناصر فرقتك؟
- كلا.
- ولم؟
- يكيّف نفسه مع متطلبات المهنة، وموهبته مع متطلبات الجمهور، وشخصيته مع مدير الفرقة، بل ومع كل ما هو رخيص مسرحياً، ومن يحمل هذه النفعية المسمومة، لا يمكن إصلاحه.
- وماذا تقول عن الممثل ب؟
- ممثلة جيدة، لكنها لا تصلح لنا.
- والسبب؟
- لأنها لا تحب الفن، وإنما تحب نفسها في الفن.
- والممثلة ج؟
- لاتنفع.
- ولماذا؟
- لأنها عابثة وسطحية.
- والممثل د؟
- أنصح بالاهتمام به.
- ولماذا؟
- لأن لديه مبادئ ومثلاً على استعداد للدفاع عنها، ولا يتصالح مع الواقع، إنها رجل فكر.
- لدي الرأي نفسه، لذلك وإذا سمحتم سأضعه في قائمة المرشحين.

وعندما انتقلنا إلى الحديث عن الأدب، شعرت بتفوق دانشينكو عليَّ. ورضخت له عن طيب خاطر، وسجلت في محضر الاجتماع، أنني أعترف مستقبلاً وخلال رفقتنا المسرحية لدانشينكو بحق النقض (veto) في كل القضايا ذات الطابع الأدبي.

لكنني بالمقابل، لم أكن كذلك في المجالات الأخرى، كالإخراج والتمثيل.

كان لدي عيب، أجرؤ على القول إنني استطعت معالجته، وهو أنني إذا كنت مولعاً بشيء، فإنني أندفع نحوه من دون تفكير أو تبصّر.

لم يكن ثمة ما يؤثر فيَّ أو يحد من اندفاعي، لا كلام، لا فعل، ولا قناعة، ويبدو أن هذا من بقايا عناد الطفولة، وفي الوقت الذي نحن بصدده الآن، كنت خبيراً بما فيه الكفاية، بمسائل الإخراج، لذلك اضطر دانشينكو إلى الموافقة على إعطائي حق النقض (veto).

وقد سجلنا في المحضر ما يلي:

حق النقض الأدبي لدانشينكو، والفني لستانيسلافسكي.. وبالفعل تمسكنا نحن الاثنين بهذا الشرط في السنوات الأخيرة، وكان يكفي أن ينطق أحدنا بكلمة (veto) حتى ينقطع النقاش، ويتوقف، وليس هناك حق العودة إليه ثانية. المسؤولية كلها كانت تقع على ذلك الذي نطق الكلمة، كنا بالطبع نستخدم حقنا هذا بحذر وحرص شديدين، ولم نكن نلجأ إليه إلا في الحالات الضرورية، أي عندما نكون مؤمنين تماماً بأننا على صواب، ولم يكن الأمر يخلو من الأخطاء، لكن كان لكل منا الفرصة في أن يعمل أو يتابع عمله في المجال المخوّل به من دون تدخل الطرف الآخر، لقد فهم فيما بعد أولئك الذين ليست لهم خبرتنا أو الأقل دراية، الأمر الذي لم يفهموه من قبل، أما في مجالات الإدارة والتنظيم، فقد كنت أسلم زمام الأمور كاملة لدانشينكو، كون هذا الأخير كان خبيراً، وكانت خبرته لا تخفى عليّ، في مسائل وقضايا المسرح، فقد كان دوري استشارياً حيثما كانت خبرتي ضرورية، نوقشت المسألة المالية في اجتماع سلافيانسكي بازار، واتفقنا على انتخاب عديد من المساهمين من جمعية الفيلهارموني، الذين كان من بينهم بعض الأغنياء، وانتخاب عدد مشابه من أعضاء جمعية الأدب والفن الموسرين.

كان بإمكاني أن أساهم بمبلغ متواضع لكنَّ الديون التي وقعنا تحت طائلتها في جمعية الفن والأدب، قصمت ظهري.

أما ما يخص أخلاقيات المسرح، فإن علينا قبل أن نطالب الممثلين بالحفاظ على قوانين الأدب الضرورية للعاملين في الثقافة يجب أن نضعهم قبل كل شيء في ظروف إنسانية.

تنكر ياسيدي في أية ظروف يعيش الفنانون ولاسيما في الريف، ليس لهم مكان خاص بهم وراء الكواليس، والسبب في أن ثلاثة أرباع البناء مخصص للمتفرجين، حيث البوفيهات وغرف التدخين والمكان الذي يشربون الشاي فيه، إضافة إلى المكان الذي يخلعون فيه ملابس الشتاء الثقيلة ودورة المياه والممرات التي يتمشون فيها.

ربع المساحة فقط، معدّ للممثلين، وللفن المسرحي، ويتضمن هذا الربع أمكنة الديكورات والإكسسوارات والملابس وورش النجارين والأثاث، وهل يبقى إلا القليل للممثل؟

إن المساحة المخصصة له، عبارة عن زنازين ضيقة تحت الخشبة، لا نوافذ لها، تسمح بتهويتها، ثم إن التراب الذي يأتي من طابق الخشبة، الذي هو عبارة عن سقف هذه الزنازين لا ينفك يتساقط من ثنايا الألواح الخشبية مختلطاً بالدهان والأصبغة المتناثرة من اللوحات والمناظر، يتسرب إلى العيون والصدور، يصيب عيون ورئات الممثلين، ويفتك بهم، تذكّر أيضاً الأوضاع في غرف الملابس بكم تمتاز عن الزنازين في السجون؟ إنها ليست غرفاً على الإطلاق، وكل ما فيها ألواح من الصاج مثبتة في الجدار.

أما فيما يتعلق بالأمكنة المخصصة للماكياج، فإنك لا تجد سوى طاولة أمامها مرآة يستخدمها عادة عديد من الممثلين في وقت واحد!

ناهيك عن أن المرآة مقعرة، اقتنيت بالمصادفة البحتة.

إذن، أين يجلس الممثل ليضع ماكياجه؟ إنه يجلس على كرسي بائس قديم، لم يعد يصلح للاستعمال على خشبة المسرح، والطريف في الأمر أن اللوح الخشبي القديم الذي عليه بضعة مسامير نافرة، المثبت في الجدار هو

الذي يعلق الممثلون عليه ملابسهم، أما الباب فهو مصنوع من ألواح خشبية بينها مسافات تسهل الرؤية من خلالها ولا قفل له، يساعد على حفظ ما في داخل الغرفة، كل ما في الأمر، مسمار وحبل، ومثل هذا الباب يسمح للرجال بأن يسترقوا النظر إلى السيدات، وإذا ألقيت نظرة على غرفة الملقن، فإنك تجد ما يذكرك بمحاكم التفتيش في العصور الوسطى.

فهذا الإنسان الجالس في داخلها، وكأنه محكوم بالأشغال الشاقة، يجعلك تشعر بالشفقة عليه، إن الصندوق الذي يجلس فيه، قذر ومبطن باللباد المشبع بالغبار، في حين أن نصف جسده مدلى تحت أرضية الخشبة، حيث الرطوبة، ونصفه الآخر معرض لإضاءة حرارة مصابيحها مؤذية، من جانبي إطار خشبة المسرح، وكل الغبار الذي تثيره حركة الستارة وحركة أثواب الممثلات يجرهن على الأرض، يطير ليصب في فم الملقن المسكين، وهو مضطر في الوقت نفسه، لأن يبقى فمه مفتوحاً طوال العرض المسرحي، لكي يسعف الممثلين ويمدهم بكلمات الحوار، وبصوت متوتر، ليكون في نهاية المطاف مسموعاً من قبل الممثلين تحديداً، ومن المعروف أن ربع الملقنين يصابون بالسل، وعلى الرغم من أن أصحاب المسارح كلهم يعرفون ذلك، إلا أن أحداً منهم، لم يفكر في اختراع مكان صالح للملقن، على الرغم من أن قرننا لم يبخل علينا بالاختراعات، وفي كثير من المسارح، يشمل نظام التدفئة الصالة وخشبة المسرح، وغرفة الملابس، لكنَّ الجمهور، هو المعني أولاً وأخيراً بالتدفئة، وغرف الملابس حيث يغير الممثلون ملابسهم، تابعة تبعية كاملة من حيث الحرارة لصالة المتفرجين.

وفي معظم الأحوال، فإن وضع الفنانين بائس، فهم إما أن يموتوا برداً، وهم يرتدون الملابس الصيفية، أو السراويل القصيرة التي تفرضها الأدوار التي يؤدونها، أو يحدث العكس أحياناً، إذ تعمل التدفئة وهم في الملابس الشتوية الثقيلة، وفقاً لما يتطلبه الدور أيضاً (دور القيصر فيودور مثلاً يقتضي ارتداء فروة ثقيلة، كما جرت العادة بالنسبة للأمراء والنبلاء)، وأثناء البروفات، وفي معظم الأحوال لا تعمل التدفئة في المسرح، ويشتد البرد لأن الأبواب تفتح وتغلق كثيراً لدى تركيب الديكور أو فكه.

هكذا يضطر الممثلون، الذين يقفون طويلاً بانتظار أن تبدأ البروفة لاستنشاق الهواء البارد الذي يتسرب إلى الخشبة، من الأبواب والذي لا يدفأ بسبب الأبواب والبوابات المفتوحة، لذلك واتقاء للبرد، تُجرى البروفات والممثلون في ملابسهم الثقيلة وأحذيتهم الدافئة التي تحمل معها القذارة إلى خشبة المسرح، ولأنه ليس ثمة ركن أو ردهة خاصة بالممثلين ولاسيما في أيامنا تلك، حيث لم تكن المسارح تعرفها، فإن على من يخدمون الجمال والجماليات أن يتجولوا في الكواليس الوسخة والممرات الباردة، ويلاحظوا نظافتها حيث يستخدمها الممثل في الدخول إلى الخشبة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التدخين المستمر والمقبلات الباردة من المرتديلا والسمك المملح، الذي يوضع على الجرائد التي يفرشها الممثلون على ركبهم، وهم يتناولون المقبلات تلك، إضافة إلى النمائم والشائعات الشريرة والنكات، ماهي إلا نتيجة بدهية للظروف غير الإنسانية، التي يوضع فيها الممثل. في هذه الأجواء، يمضي من يخدمون الفن ثلاثة أرباع حياتهم.

أخذنا بعين الاعتبار هذه الظروف، وقررنا في ذلك الاجتماع الشهير أن يكون المبلغ الذي سنجمعه من أجل ترميم البناء، بناء مسرحنا القادم، مخصصاً لبناء حياة الممثل خلف الكواليس، لأن في ذلك ضرورة جمالية وثقافية وإبداعية.

يجب أن تكون لكل ممثل غرفته الخاصة (تواليته، ماكياجه) به، حتى ولو كانت صغيرة، لأنها أفضل من غرفة واحدة للجميع.

هذه الغرفة يجب أن تكون مبنية، وفقاً لمتطلبات وذوق ساكنها، فيجب أن تحتوي على طاولة (مكتب) وكل ما يتبع ذلك من ملحقات. ويمكن أن تتحول هذه الطاولة/ المكتب مساءً إلى طاولة ماكياج، وينبغي أن تحتوي الغرفة على مكتبة صغيرة وخزانة للفساتين والبدل ومغسلة وسرير للنوم، وأريكة للراحة بعد البروفة، أو قبل العرض، وستائر على النوافذ التي يمكن أن تساعد على الإظلام التام أثناء العرض الصباحي، وكذلك ينبغي أن تتوفر إضاءة جيدة للماكياج في الأمسيات، ونافذة يطل منها ضوء النهار في

الصباح، والسبب أننا نحن الممثلين لا نرى الشمس على مدى أشهر، فنحن نصحو متأخرين لأننا نقلق من العروض المسائية، وبالتالي ننام في وقت متأخر.. ثم نسرع إلى البروفات في اليوم التالي، حيث نتدرب بلا ضوء، وعندما يحل الشتاء ومع الانتهاء من عملنا اليومي، نخرج إلى الشارع في وقت يكون مصباح الشارع قد أُضيء.

هكذا دواليك تجري الأمور من يوم إلى آخر، وعلى مدى أشهر الشتاء كلها، يجب أن تكون الغرف الخاصة التي ذكرناها آنفاً نظيفة، وهذا بلا شك، يتطلب عملاً هائلاً، يجب أن يعطى الأولية، ويجب أن تكون غرف الرجال والنساء في طوابق مختلفة، وأن تكون لهم ردهات مختلفة أيضاً، وذلك للاجتماع العام خلف الكواليس ولاستقبال الضيوف، وهنا أيضاً يجب وضع آلة بيانو، ومكتبة، وطاولة كبيرة توضع الصحف عليها، وشطرنج (يمنع لعب الورق وألعاب القمار)، ويمنع الظهور بالملابس الخارجية (الفساتين الخارجية، الفروة، القبعة المصنوعة من الفرو) ويحظّر أيضاً على النساء وضع القبعة داخل مبنى المسرح.

ولا يمكن الحديث عن التزامات حازمة وصارمة من قبل الممثلين، إلا بعد أن يهيأ البناء، ويعد لحياة ثقافية راقية.

تحدثنا أيضاً عن الأخلاقية الفنية، وسجلنا في محضر الاجتماع فقرات خاصة أقرب ما تكون إلى الحكم المأثورة:

- ليس هناك أدوار صغيرة، وإنما فنانون صغار.
- اليوم هاملت وغداً ممثل ثانوي، لكن يجب أن يكون الممثل، الثانوي فناناً.
- الكاتب والممثل وفنان الديكور والخياط والعامل، يعملون من أجل هدف واحد وضعه الكاتب في أساس النص.
- كل خرق في الحياة الإبداعية في المسرح جريمة
- كل تأخر عن الحضور في المواعيد أو كسل أو مزاج أو هستيريا، أو جهل الممثل لدوره، أو اضطراره إلى تكرار عبارة مرتين أثناء التمثيل، كل هذا ينطوي على ضرر بالعمل، ويجب أن يجتث من جذوره.

في تلك الجلسة قررنا أن مسرحنا سيكون مسرحاً شعبياً قريباً في هذا السياق من المسرح الذي حلم به أستروفسكي (يشير ستانيسلافسكي إلى الأسس العامة التي كان استروفسكي قد وضعها عام ١٨٨١ في المقالة التي عنونها بـــ ملاحظات حول وضع الفن الدرامي في روسيا اليوم، وفيها دعوة إلى مسرح ديمقراطي للجميع)، ولتعويم هذه الفكرة، قررنا أن نلقي كلمة أمام حشد من الناس (الجمهور) وأن نقدم طلباً بهذا القرار إلى مجلس مدينة موسكو.

وبالفعل نفذنا هذا القرار، ولكن اتضح لنا أن برنامج (ريبرتوار) المسارح الشعبية كان محدداً من قبل الرقابة، إلى درجة أن افتتاح مسرح شعبي، كان يعني بالنسبة لنا الحد من مهماتنا الفنية وطموحاتنا، عندها قررنا أن نجعل مسرحنا في متناول الجميع.

كانت جلستنا التاريخية مع نميروفيتش دانشينكو، التي اكتسبت أهمية خاصة لمسرحنا المقبل قد بدأت في الساعة الثانية، وانتهت في اليوم التالي في الساعة الثامنة صباحاً، هذا يعني أنها امتدت ثماني عشرة ساعة، وقد واجهنا مسائل عديدة وأساسية، ووصلنا إلى خلاصة مفادها أن بوسعنا أن نعمل معاً، وهناك متسع من الوقت ليوم الافتتاح، أي حتى خريف ١٨٩٨، سنة وأربعة أشهر، وقد بدأنا العمل حالاً، وقررنا أيضاً أن يلتقي دانشينكو فناني حلقتي جمعية الأدب والفن، خلال العام الحالي، وبالفعل فقد التقى دانشينكو أعضاء الفرقة، والتقيت أنا بالمقابل تلامذته الذين سيدخلون فرقتنا في المستقبل.

لم يمر عرض واحد من عروض الفيلهارموني إلا وكنت حاضراً فيه أتابعه، وكذلك كان الوضع بالنسبة لدانشينكو الذي حضر عروضي كلها وانتقدها، كنا ننقد ولا نخشى الحقيقة، بل نسمعها ونقولها، وهكذا عرف كل منا الآخر معرفة دقيقة، ممثلين وعاملين في المسرح، ونوقشت أيضاً مسألة العضوية في فرقتنا وطاقمها الإداري.

قبل افتتاح مسرح موسكو الفني

اقترب موعد الموسم الأول، ومعه العروض التي التزمنا بها، والتي علينا أن نحضّرها مهما كان السبب في فترة الصيف.

لكن السؤال كان: أين نبدأ العمل؟ إذ ليس لدينا مكان، والمبنى الذي أستأجرناه لن يُسلَّم لنا، إلا في بداية أيلول (سبتمبر)، وزاد الطين بلة عدم وجود صالة، نُجري فيها البروفات، فكرنا بطريقة عملية، ورأينا أنه من الأفيد لنا أن نُجري البروفات خارج موسكو في الريف، وهكذا علينا أن نمضي الصيف كله بعيداً عن المدينة، وقلنا إن ذلك مفيد أيضاً لصحتنا، ومن حسن الحظ أن أحد أعضاء الجمعية أرخيبوف (صار يدعى فيما بعد المخرج أرباتوف) وضع تحت تصرف مسرحنا بناء يملكه، على بعد ثلاثين فرسخاً من موسكو قرب قرية تدعى بوشكينو.

بدأنا نعمل على جعل المكان ملائماً للعرض، فبنينا صالة للمتفرجين، وخشبة مسرح، وغرفة استراحة للرجال، وأخرى للسيدات، وأنشأنا ممراً مسقوفاً يستطيع الممثلون أن يرتاحوا فيه، ويشربوا الشاي قبل أن يبدأ العرض، لم يكن لدينا في البداية خدم يهتمون بنا، لذلك كنا نحن من نقوم بأعمال النظافة، أي شارك الجميع، الممثلون والمخرجون والإداريون، ووزعنا بعد ذلك المهمات، ووضعنا جدولاً زمياً للمناوبات، وكنت أنا المناوب الأول، والمسؤول عن النظافة، وعن تنظيم مواعيد البروفات.

فشلت في عملي، لأنني وضعت الفحم في السماور (الذي تعد فيه الشاي) من دون أن أملأه بالماء! هكذا لم يشرب الشاي أحد، إضافة إلى ذلك لم أكن أعرف كيف أكنس الأرض ولا كيف أمسح الغبار عن الكراسي

بالسرعة التي يعرفها الخدم، لكن بالمقابل نجحت في تنظيم سير البروفات، وجعلها تأخذ صبغة عملية.

استطعت أيضاً وضع دفتر، تسجل فيه كل ما يتعلق بالأعمال التي نقوم بها يومياً كاسم المسرحية التي نتدرب عليها، واسم المخرج الذي يشرف على التدريب، وأسماء الممثلين الذين لم يحضروا، وأسماء الذين تأخروا، وما هي الأسباب، وهل حدثت مخالفات وما هي الإجراءات التي يجب أن تتخذ لضمان سير العمل، وكانت البروفات تبدأ في الحادية عشرة صباحاً، وتنتهي في الخامسة بعد الظهر، وكان الممثلون يقصدون النهر القريب منا للسباحة، ومن ثم يتناولون الغداء ويرتاحون قليلاً، إلى أن يحين موعد البروفة الأخرى في السابعة مساءً وحتى الحادية عشرة، وهكذا كنا نتدرّب عملياً على مسرحيتين في اليوم الواحد.

في الصباح مثلاً (القيصر فيودور)، وفي المساء (أنتيغون) أو في الصباح (تاجر البندقية) وفي المساء (هانيلا) أو (طائر البحر)، وبالتوازي مع ذلك، وفي الوقت الذي كانت البروفة تُجرى في الصالة الكبيرة، كانت بروفة أخرى فردية تُجرى مع ممثل أو اثنين، في الغابة، عندما يكون الجو حاراً أو في غرفة الحارس عندما يكون بارداً، كان العمل الأساس مع الممثل موسكفين على دوره فيودور يجري في غرفة الحارس، كان دانشينكو هو الذي يدرب موسكفين، في حين كنت أنا أدرب آخر، أقل ملاءمة للدور، وكان كل ذلك يجري في وقت ترتفع فيه درجات الحرارة، التي كانت تصل إلى الأربعين وربما أكثر، لأن الصيف كان شديد الحرارة، ومن سوء حظنا أن المبنى الذي كنا حولناه إلى مسرح كان مسقوفاً بالحديد! ومن السهولة بمكان تصور الحرارة التي كانت تُجرى البروفة في ظلها، والعرق الذي كان يتصبب منا، ونحن ننحني لتحية الجمهور في فيودور أو أثناء الرقصات المرحة في تاجر البندقية أو في التحولات الممكنة في هانيلا.

أقام الممثلون في مساكن خاصة بهم في قرية بوشكينو، وكانت كل جماعة منهم تتولى شؤون حياتها بنفسها، وفي كل جماعة كان ثمة من يتولى

أمور النظافة والنظام العام، ومن يشرف على المائدة والطعام، ومن يهتم بالعمل المسرحي، أي أن يخبر الممثلين عن مواعيد البروفات، وفيما إذا حصل تعديل عليها، إضافة إلى ما يقرره المخرجون والإداريون.

كان طبيعياً أن يحدث سوء تفاهم بين أفراد كل جماعة، فهذه هي المرة الأولى التي يلتقون فيها.

جرت أحداث مؤسفة وقاسية، اضطررنا بسببها إلى فصل بعض الفنانين، فعلى سبيل المثال، تشاجر ممثلان، وهما على خشبة المسرح، وتراشقا كلاماً لا يصح أن يقال في المسرح أثناء العمل، قررنا دانشينكو وأنا أن نعاقب المذنبين وأن نقدمهم إلى محكمة الفرقة، وهكذا ألغينا البروفات كلها، وبعد ساعة ونصف أو ساعتين من الفضيحة التي حدثت، دعونا الفرقة كلها إلى اجتماع عام، وأرسلنا من يبحث عن الأعضاء راكباً أو راجلاً، ليبلّغهم أينما كانوا عن الاجتماع المذكور.

تعمدنا أن نحدث مثل هذه الضجة، لكي نعطي الموضوع أهمية خاصة، ليكون الإجراء الذي سنتخذه درساً للمستقبل، وفي الاجتماع شرح كل منا - دانشينكو وأنا - للحضور، مدى خطورة ما حدث، وأنه يشكل سابقة قد تتكرر في المستقبل، بعبارة أخرى طرح على الفرقة سؤالاً محدداً:

هل تنظرون إلى ما حدث باعتباره حدثاً عادياً، كما تنظر بعض الفرق الأخرى في المسارح الأخرى؟ أم إن الأعضاء الجدد يريدون وضع حد، منذ البداية لمثل هذه الأحداث لكي لاتتكرر مستقبلاً، وذلك بإنزال العقوبة التي يستحقها المذنبون؟ وكان رد الأعضاء، أكثر حزماً مما توقعنا، فقد فاق ما كنا نتوقعه، وجاءت العقوبة بفصل الزميل الذي كان من أفضل الممثلين.

لقد كلفنا مثل هذا القرار الصارم، إعادة جدولة البروفات، باستبداله بممثل آخر في الأدوار التي كان يؤديها، ومن المؤسف أن حادثاً آخر جرى، وإن لم يكن بالحدة نفسها، وفي هذه المرة كانت العقوبة مختلفة، إذ فرضت على المذنب غرامة مالية وتوبيخ علني.

أُعيدت مثل هذه العقوبات مرات عدة فيما بعد، ولم ينج منها أحد تقريباً، لأنها جاءت بالتسلسل، ووفق نظام الدور! كان الاجتماع تاريخياً، بمعنى أنه نُقش في الذاكرة، ولم يعد ثمة من يفكر في خرق النظام المسرحي.

سادت أجواءَ الفرقة تدريجياً، علاقاتٌ أفضل، بعد أن عرف كلٌ زميله عن كثب، وعشنا أصدقاء، وفي وقت الفراغ وبعيداً عن البروفات، كان الممثلون يلهون ويمزحون.

لم أكن أقيم مع الممثلين في بوشكينو، فقد أقمت في عزبة والدي، التي لا تبعد عن بوشكينو سوى ست فراسخ، وكنت تبعاً لذلك، أصل كل يوم إلى صالة البروفات في الحادية عشرة، ولا أغادرها قبل منتصف الليل، وكنت أرتاح وأتناول الغداء لدى صديق عزيز - كان فناناً مسرحياً في وقتها - يدعى سيرافيم نيكولاييفتش سودبينين، الذي غدا فيما بعد نحاتاً مشهوراً في باريس، واستطعت بفضل لطف وكرم ضيافة زوجته، أن أجد لي طاولة ومكتباً، بل ومستقراً في ذلك الكوخ الصغير، وقد انضم، إليّ فنان الديكور فيكتور سيموف، الذي كان يضع التصميمات لعروضنا، وقد وفرت له هذه الإقامة، الاتصال الدائم بي، وكوني كنت كبير المخرجين في الفرقة، جعلته يأتي بورشته المؤقتة إليّ حيث أقيم ليكون قريباً مني.

كان برنامج البداية ثورياً، فلقد أعلنا احتجاجنا على الطريقة القديمة في الأداء، وعلى التمسرح والحماسة الزائفة والتفخيم في الإلقاء، والتمثيل المتكلف، والحركات الملفقة، ووقفنا ضد شروط وظروف العرض المسرحي، التي كانت تتسم بالحماقة والغباء، وضد فكرة الممثل الأول التي كانت تُفسد العرض برمته، وتفاهة الريبرتوار في مسارح تلك الأيام.

في سعينا إلى التهديم الثوري، من أجل الفن المتجدد، أعلنا الحرب على كل أنواع الشرطية في المسرح، بصرف النظر عن الشكل الذي تأخذه، سواء في الديكور أو الأداء أو الملابس.

ظهر مستقبلنا الفني واضحاً على الخارطة في تلك اللحظات، وكان علينا أياً كان الثمن، أن ننجح، لأن الظروف التي أحاطت بنا لا تدعو

للارتياح، فالخصوم أرادوا أن نكون الدريئة التي يصوبون باتجاهها طلقاتهم، وبعض الشخصيات المعروفة، وبعض الصحافيين (الذين صاروا قريبين منا فيما بعد) تنبؤوا لنا بالفشل، ووصفونا بالهواة، للتقليل من شأننا، وذهبوا إلى أبعد من ذلك، وقالوا إنه ليس في الفرقة فنانون، وإننا نستبدلهم بالملابس المزركشة والديكورات الفخمة، وإن عملنا ليس أكثر من تسلية، يقوم بها تاجر مخدوع (يبدو أنني كنت أنا المقصود).

وقد غضب الممثلون، عندما أعلنا أن برنامجنا لن يكون أكثر من عشرة عروض في الموسم، في الوقت الذي كانت المسارح الأخرى تقدم عرضاً واحداً كل أسبوع، ولا تجد جمهوراً يملأ صالاتها، وكيف لمجموعة من الهواة أن تحلم بتقديم عشرة عروض على مدى الموسم كله؟

عملنا بجد وفي مختلف الأقسام: في الإنتاج، والإخراج، والديكور، والملابس، والمالية، والإدارية، ووجدنا أن علينا، وقبل كل شيء أن نضع آلية مالية وإدارية للعملية الإنتاجية المسرحية المعقدة، والشخصية الوحيدة التي كانت مؤهلة للقيام بهذا العمل الشاق، ومتابعته، وبالتالي إزاحة المعوقات التي تقف في طريقه، كان دانشينكو الذي امتلك موهبة إدارية استثنائية.

هكذا اضطر إلى جانب عمله الفني، أن يمارس عملاً آخر مملاً، لكنه على جانب كبير من الأهمية تنظيمياً.

أما اهتمامنا الآخر، فقد انصب على إعداد لوازم العروض في وقت مبكر، ليتيح لنا إنجاز الديكور والملابس والإكسسوار استعداداً لافتتاح الموسم.

كانت مسألة الديكور، في ذلك الوقت تحل عادة ببساطة: ستارة خلفية وأربعة أو خمسة كواليس على شكل أقواس، رسم عليها بهو قصر له مداخل ومخارج وممرات وشرفات بعضها مفتوح وبعضها الآخر مغلق، تطل على منظر بحري... في وسط الخشبة، وكان تبدو الأرضية (الفضاء) قذرة، ناعمة، عليها عديد من الكراسي، يكفي لجلوس المؤدين، وكان يبدو - من خلال المسافات التي تفصل بين الكواليس - العمال والكومبارس، ومنفذو الديكورات

والخياطون وصانعو الباروكات... كلهم كانوا جاهزين لتلقي أي طلب وتنفيذه، فإذا احتاج المشهد إلى باب وضعوه حالاً بين الكواليس، وإذا كانت ثمة حاجة إلى شارع على جانبيه بيوت، يمكن أن ترسم على الخلفية والكواليس وفق منظور بعيد، ساحة خالية من البشر، ومياه فوارة، وتماثيل..إلخ، ومن الطبيعي أن يظهر الممثلون الذين يقفون قرب الخلفية، أضخم وأكبر من البيوت.

كان فضاء الخشبة القذر والعاري، يتيح للممثلين فرصة الوقوف بالقرب من غرفة التلقين التي تشد إليها الخائبين غير الموهوبين منهم.

لقد كانت المرحلة، مرحلة الإسراف في التزيين والزخرفة والترف، مرحلة الأبواب المصنوعة من الخيش، والتي يهتز قماشها كلما فتحت أو أغلقت، بل التي تفتح وتغلق من تلقاء نفسها مع ظهور الممثلين على الخشبة، وكنا نتعمد ألا يمايز المتفرجون بين الممثلين.

وضعنا للتشكيل الحركي (الميزانسين) حلولاً عادية وبسيطة أيضاً، كانت هناك خطة دائمة ثابتة لاتتغير، فإلى اليمين أريكة، وإلى اليسار طاولة وكرسيان، وكان أحد المشاهد يُجري قرب الأريكة، ويُجرى الآخر قرب الطاولة والكرسيين، أما الثالث فكان يُجرى في منتصف الخشبة قريباً من غرفة الملقن، وهكذا دواليك..

أخذنا المقاطع غير العادية من الغرف والزوايا والأجزاء الصغيرة من الأثاث، ووضعناها على مقدمة الخشبة، وقد وضعت بطريقة تكون مساندها (ظهورها) باتجاه المتفرجين، لتوحي من خلال ذلك بفكرة الجدار الرابع (الجدار الرابع، جدار وهمي متخيل، يفترض أن يكون مواجهاً للصالة، ويرتبط بمفهوم الإيهام في المسرح، بحيث يتوهم كل من الممثل والمتفرج أن ما يجري هو الواقع، وديدرو (١٧١٣-١٧٨٤) الأول الذي استخدم هذا التعبير). من المعروف أن الممثل يقف عادة ووجهه إلى الصالة، ولاسيما في أكثر اللحظات إثارة.

لقد ساعدت هذه الحيلة المخرج في كثير من الأحيان، على إخفاء وجوه الممثلين المبتدئين في لحظة الذروة، ذروة الدور، ولجأنا أيضاً إلى تشكيل

حركات كاملة (كانت أحياناً رئيسية ومهمة) في الظلام، وكان المألوف أن يتم ذلك وقد أُضيء إضاءة كاملة.

لم يكن المخرج ساحراً، بل كان في الواقع مجرد منفذ ومساعد لأولئك الممثلين غير المجربين، الذين كانوا عاجزين عن تنفيذ ما كان يُطلب منهم.

كان المخرج في هذه الأعمال كلها، يحتاج إلى مساعدة فنان الديكور، ليضع معه خطة مريحة للتشكيل الحركي تحتفظ فيها الأشياء، الأثاث، بحيث يتكون ما يسمى بالمزاج العام للديكور.

من حسن الحظ أننا التقينا بالفنان سيموف الذي تقاطعت خبرته وفنه مع المخرج والممثل، ولقد كان الرجل في ذلك الوقت، ظاهرة استثنائية، لأنه كان موهوباً، ليس في اختصاصه فحسب، وإنما في الإخراج أيضاً، ولم يكن اهتمامه يقف عند حدود الديكور، وإنما تعداه ليصل النص وتفسيره ومهمات كل من المخرج والممثلين.

عرف سيموف (سيموف فيكتور أندريفتش (١٨٥٨-١٩٣٥) فنان الديكور الشهير الذي رافق مسرح موسكو الفني منذ تأسيسه، أنهى مدرسة موسكو للتصوير، عمل في الأوبرا، دعاه ستانيسلافسكي ليكون عضواً في جمعية الفن والأدب (١٨٩٧)، قال عنه دانشينكو: سيموف لحم الواقعية الروسية ودمها). كيف يضحي بنفسه كفنان في سبيل الفكرة العامة للعرض المسرحي.

أما فيما يتعلق بمسألة الملابس، فقد كان الوضع في ذلك الوقت سيئاً، ولم يكن أحد ليهتم بتاريخ الملابس والأزياء، ولم يخطر ببال أحد أن يجمع معلومات من المتاحف أو القماش أو الكتب، ولم يكن في المحلات التي تهتم بالملابس المسرحية، سوى ثلاثة أساليب: فاوست وموليير وهيفونوت، وهذا إذا لم نذكر أسلوبنا الروسي الوطني، وإذا سألت صاحب أحد المحلات: هل لديك ملابس إسبانية، زي وطني إسباني ، كفاوست وهيفونوت؟ فإنه يجيبك قائلاً: لدينا فالنتين، وميفستوفليس، وسان بري بألوانه المختلفة.

لم نعرف كيف نستخدم حتى الملابس الجاهزة منها، والتي تُعدُّ نماذج، وعلى سبيل المثال، سمح أصحاب فرقة مينينغن أثناء زيارتهم موسكو لأحد المسارح، بنسخ ديكورات وملابس العروض التي قدموها، والتي شاهدناها هنا في موسكو، وعندما ظهرت هذه الأزياء والملابس، إذ ارتداها ممثلونا، فإن أحداً لم يتعرف على أصولها ولم تكن تشبه مينينغن، والسبب في ذلك، أن الخياطين الروس وبناء على رغبة الممثلين، أدخلوا تعديلات غيّرت الكثير، وجعلت الملابس والأزياء الأساسية من نمط فاوست وهيفونوت، وكان لكل خياط مزاجه الخاص وذوقه الخاص، حتى إنه لم يكن يكلف نفسه عناء العودة إلى الكتب والمصادر والصور التي وضعها المختصون في هذا المجال، وهكذا انتفخ بعض الخياطين، ونظروا نظرة متعالية وقالوا: ألا يكفي أنني أنجزت الكثير، أما فنانكم هذا، فإنها المرة الأولى التي يعمل فيها.

لكنَّ ثمة عدداً منهم، أفلحنا وبصعوبة، في جعلهم يتحركون من النقطة الميتة، حدث ذلك عندما كنت أعمل في جمعية الفن والأدب، حيث استطاع البعض ابتكار أسلوب أطلقوا عليه (موضة ستانيسلافسكي) وإن لم يكن أفضل من الأساليب والطرز المعروفة، مثل فاوست وهيفونوت، لقد أرغمتني الظروف كما كان الأمر، أيام جمعية الفن والأدب على أخذ زمام المبادرة والإشراف على إعداد الملابس بنفسي، وكان عليّ أن أجد ما هو جديد، غير مسبوق، لم يفكر أحد فيه، وقد أسعفتني في ذلك الفنانة م. ب. ليلينا وزوجتي، التي كان لها ذوقها وحسها المرهف في الملابس، وقدرتها على الابتكار، وكانت الفنانة غريغورييفا من جمعية الفن والأدب أيضاً، والتي لا تزال معنا، على دراية بقضية الملابس، وإضافة إلى هؤلاء انضم إلينا مساعدون من أصدقائنا وأقربائنا، وقد بدأنا أولاً، بدراسة الملابس في عصر القيصر فيودور، لأن مسرحية أليكس تولستوي، كانت على رأس قائمة اهتماماتنا، وفي المقام الأول، حرصنا على أن نولي الزي الروسي (بويارسكي) الوطني أهمية خاصة، وإن رأينا أن علينا أن نضيف إليه طلاوة جديدة، ولاسيما عندما يرتديه أبناء الأسرة الحاكمة.

في الرسوم التي تحتفظ بها المتاحف، ثمة دقة ورقة في الخطوط، وهذا ما لا يستطيع الخياطون ملاحظته، إضافة إلى أنها نمطية تمثل زي حقبة معينة من الزمن، هنا لابد من وجود الفنان والممثل، وهذا السر الذي كنا نبحث عنه وقتها، لهذا الهدف أيضاً رحنا نفتش عن المنحوتات والأسلحة القديمة وملابس الأوبرا وملابس رجال الدين التي كان يمكن العثور عليها في المدينة، لكننا لم نفلح في نسخ تلك النماذج الأثرية، ولذلك بحثنا عن المخرمات والمطرزات القديمة وأغطية الرأس الروسية بطرق أخرى.

أرسلت بعثات للبحث عن الملابس التي نحتاجها، وقد تجولت هذه البعثات في المدن والقرى، والتقت صيادي الأسماك الذين كما قيل لي كانوا، يحتفظون في صناديق خاصة بأشياء ثمينة وقيّمة، وكان تجار التحف القديمة، يشترون منهم بضاعتهم، وكان لابد من شن غارات فجائية، لكي لا يتمكن منافسونا من الوصول إليها قبلنا، حققت البعثات أهدافها، وحصلت على أشياء لا تقدر بثمن.

لم نكتف بذلك، بل أرسلنا بعثات إلى المدن الروسية التي عرفت بتاريخها العريق، منها: ياروسلافل، روستوف، ترويتسي، سيرغييفو... وقدم لنا أحد الأعضاء السابقين في جمعية الفن والأدب خدمة لا تُنسى، إذ كان يشغل مركزاً مرموقاً في هيئة السكك الحديدية، يعطيه الحق في استخدام عربة خاصة لأغراض شخصية، لقد ساعدنا على إتمام البعثة.

توجهنا زوجتي وأنا والفنان سيموف ومساعد المخرج سانين، والمسؤولة عن قسم الملابس، وبعض الفنانين غير المشغولين في أحد الأعمال للبحث عن المواد، وبقي دانشينكو مع قسم من أعضاء الفرقة لإجراء البروفات في بوشكينو، كانت الرحلة ممتعة، وكانت العربة الخاصة رائعة تحتوي على صالون كبير، حيث كنا نتناول غداءنا، وكأننا في بيوتنا، وفي خدمتنا كان نادل لطيف، وفي الأمسيات وأثناء الاستراحات أو الترحال كنا نفرح ونمرح ونرقص ونغني ونمارس التمارين الرياضية والألعاب السحرية، ونخوض نقاشاً جدياً، ونخطط لمستقبل المسرح، ونقيم معرضاً لمشترياتنا والأشياء التي حصلنا عليها من المتاحف أثناء تجوالنا.

في إحدى المحطات التي أعجبنا موقعها، طلبنا فصل قاطرتنا عن القطار، وأمضينا في المكان ليلتين، من الليالي القمرية الجميلة والطقس الرائع، وجمعنا الفطر والثمار، وأشعلنا النار، وطبخنا في الغابة، بعبارة واحدة، كانت نزهة لا تُنسى، وتابعنا طريقنا إلى روستوف وياروسلافل، هذه المدينة القديمة التي تقع على شاطئ بحيرة كبيرة، في المدينة إياها يقع الكرملين القديم، وهي تحتوي على برج شهير، فيه ناقوس ضخم عرف برنينه المتمايز وجرسه الممتاز.

كان قصر الكرملين القديم هذا، على وشك الانهيار إلى أن جاء من يأخذ على عاتقه ترميمه وإعادته إلى ما كان عليه.

وقد وجدناه في حالة جيدة، أنشئ ما يشبه المتحف، جُمعت فيه آثار قديمة وعاديات عجيبة ومخرمات ومطرزات وثياب وستائر وسجاد، استطاع جمعها من القرى وتجار التحف القديمة، يدعى هذا الرجل الذي أصلح ورمم وجمع، شلاكوف، إنه ليس أكثر من تاجر بسيط وصناعي معروف، أُميّ أو شبه أُميّ بالكاد يفك الحرف كما يقولون، لكن هذا لم يمنعه من أن يكون مشهوراً في مجال الآثار، وأن يكون على دراية بشؤونها ولاسيما ما يتعلق منها، بالستائر والجداريات، وكان شلاكوف هذا رجلاً لطيفاً ودمثاً، وقد ترك لنا مفتاح القصر والمتحف حيث رسمنا مخطط القصر، وصورنا غرفه وكل ما فيه من تحف وكنوز، وأفدنا من الحق الذي أُعطي لنا من وجهة نظر تمثيلية بحتة، ورحنا نعمل على إشباع أنفسنا من الجو السائد في القصر نفسه، وقررنا أن نمضي الليل في المكان.

سمعنا في الظلام، وعلى ضوء الشموع الباهت، خطوات تقترب محدثة صوتاً وهي تضرب على الأرض التي كسيت بالبلاط، فجأة فتح باب ضيق، باب غرفة إيفان الرهيب، وظهر شخص يرتدي ملابس الرهبان، انحنى قليلاً، لكي يتمكن من دخول الباب الصغير المنخفض، ثم عاد ليستقيم ثانية، بطوله الحقيقي، عرفنا في شخصه أحد رفاقنا، لقد كان ظهوره مفاجئاً وغير متوقع، وهبّت علينا ريح الماضي الروسي القاسي، وعندما عبر رفيقنا هذا بملابسه المتحفية، الممر الطويل، فوق أقواس البوابات القديمة، وانعكس ضوء شمعته

على زجاج النافذة، تاركاً ظلالاً مخيفة، بدا وكأن شبح القيصر، راح يتجول في القصر، شبح إيفان الرهيب.

في اليوم التالي سمعنا رنين أجراس روستوف الشهيرة، وكان ذلك على شرفنا ومن أجلنا نحن، لك أن تتخيل ممراً طويلاً فوق الكنيسة، وقد ركبت عليه أجراس بأحجام مختلفة، ترسل رنيناً جميلاً، وكان الذين يقرعون هذه الأجراس، يجرون من جرس إلى آخر، ومن الناقوس الكبير إلى الآخر الصغير، وفق إيقاع منتظم.

هكذا تكوّن لحن متعدد النغمات، تطلقه أوركسترا متمايزة من الأجراس، ولاشك أن مثل هذا العمل، احتاج تدريبات طويلة لأولئك الذين كانوا يقرعون الأجراس، لكي يصلوا إلى مثل هذه النتيجة من الدقة والقدرة على الحفاظ على الإيقاع الضروري.

بعد أن انتهينا من زيارة روستوف وياروسلافسكي، اتجهنا إلى مدن أخرى، هبطنا نحو الأسفل متتبعين التيار بمحاذاة نهر الفولغا، وتوقفنا في المدن الكبيرة لشراء الهدايا التترية الشرقية، من ملابس وأحذية، اشترينا أحذية لا يزال الممثلون يستخدمونها حتى اليوم في عرض القيصر فيودور.

ملأ أعضاء فرقتنا الباخرة كلها، ولم يبق للمسافرين الآخرين إلا ظهرها، وكنا سعداء بهم، وكانوا سعداء بنا، وكان ربان الباخرة سعيداً هو الآخر، ولم يكن يتدخل في شؤوننا، بعبارة واحدة كان الجميع مرحين، لا يفارقهم الضحك من أول النهار، وحتى آخر الليل، ضحكنا نحن وضحك المسافرون وتشاركنا كلنا وكونّا فرقة واحدة.

في الأمسية الأخيرة وقبل مغادرة الباخرة، أقمنا حفلة تنكرية، حيث ارتدى الممثلون وبعض المسافرين الملابس التي كنا قد اشتريناها، ثم غنينا ورقصنا، شارك الجميع في الحفلة، إلا أنا - المخرج - وسيموف، فنان الديكور، إذ كنا نتفرج على الملابس التي اشتريناها، وقد ارتداها الممثلون، ارتدتها شخصيات حية، جلسنا واكتفينا بالمراقبة والملاحظة، وتدوين بعض

الملاحظات، وخاصة تلك التي تتعلق بمدى ملاءمة هذه الملابس للممثلين، وكيف يمكن أن نستفيد منها بطريقة أفضل.

عندما عدنا إلى البيت، وضعتُ ما اشتريناه فوق ما كان لدينا، ورحت أتأمل ما أصبح متوافراً لدينا الآن.

أذكر أننا والزملاء كنا نجلس لساعات طويلة، وأيام طويلة وقد أحاطت بنا تلك المواد، المختلفة الأحجام والألوان، نوازن بين هذا اللون وذاك، ثم ندرس الطرز والأزياء، ونتخيل ما كان عليه الثوب أصلاً، كنا نسعى إلى الأفضل والأجمل، بعيداً عن الرخص والتلفيق والبهرجة الخارجية - التي عرف بها بعض المسرحيين - من الشغف بالألوان المذهبة التي لا أصول لها، إلى الزخرفة التي لا تأخذ بالاعتبار حقيقة الشخصية وطبيعتها.

كنا نريد أزياء بسيطة ومعبرة في الوقت نفسه.

حالفنا النجاح أحياناً، لكن ليس دائماً، أين نجد ما يكفي من المواد الفخمة لملابس القيصر؟ كل ما حصلنا عليه من رسومات سواء في الكتب أو في مخطوطات المتاحف - التي جمعنا منها كميات كبيرة - أعطتنا أو بالأحرى قدمت لنا مهمات مفيدة، ولكننا لم نجد الوسائل والطرق لتجسيدها، دفعني هذا الوضع للسفر إلى سوق نبجفورد، حيث توجد أشياء قديمة وممتعة، في كثير من الأحيان، وفي تلك المرة كنت محظوظاً، فما إن وصلت إلى ذلك المكان حيث تُباع أشياء عادية حتى وقعت على كومة قمامة، اختلطت بأشياء من كل الأنواع، رأيت قطعة من مادة قديمة وعتيقة خيطت بالذهب، الذي صنعت منهم ملابس القيصر فيودور، في الفصل الأول.

وهكذا وجدت ما كنت أبحث عنه طويلاً، وكان علي أن أشتري تلك المادة، مهما كان الثمن، إلا أنني لم أكن وحيداً، فقد التف حولها بعض الوجوه التي ربما كانوا يريدون شراءها، وقد فهمت من أحاديثهم أن تلك الكومة وصلت للتو من دير بعيد، دفعه الفقر إلى بيع ممتلكاته، قلبت الكومة، ونظرت من الجانب الآخر، فوجدت قماشاً خِيط بخيوط مذهبة، وقبعة نسائية كتلك التي

تلبسها النساء في (القيصر فيودور)، وفي الجانب الآخر، عثرت على قطعة من الخشب المنحوت القديم، كان علي أن أتحرك بسرعة، لأن البضاعة كانت ملقاة على الأرض من دون أن يلتفت إليها أحد، وبالتالي يمكن سرقتها، قررت أن أشتري الكومة كلها، لم يكن سهلاً معرفة البائع، لكنني أخيراً وجدت الراهب، وخاطرت واشتريت الكومة كلها بألف روبل، وأمضيت يوماً كاملاً وأنا أعاين وأفحص محتوياتها، خشية أن يسطو عليها، وهي كنز بالنسبة إلي، أحد ما إذا جاء الليل. وكان عملاً مضنياً ومتعباً، أنهكني وأعجزني، ولكن في نهاية المطاف، حصلت على ما كنت أعتقد أنه ثمين ومفيد، وأنقذت ما يمكن إنقاذه، وعدت في اليوم التالي، لأفتش في القمامة، وأنتقي أفضل ما بقي.

عدت إلى الفندق، وقد بللني العرق، فاغتسلت وشعور بالانتصار لا يفارقني، وأمضيت المساء كله مفتشاً كل ما كان لدي، تماماً كما كان يفعل (الفارس البخيل) لبوشكين.

عدت إلى موسكو، ومعي الثروة التي حصلت عليها، وكأنني حملت متحفاً بأكمله، ليس الملابس فحسب، وإنما كل ما تحتاجه عرض (القيصر فيودور) من أطباق خشبية كبيرة - في المشهد الأول من وليمة شويسكي - إضافة إلى كمية كبيرة من الخشب المحفور، الذي يصنع منه الأثاث، وكميات لا بأس بها من أغطية الأرائك الشرقية.

إلا أنه ليس من الضرورة بمكان خلق جو من الفخامة على الخشبة، منذ البداية وحتى النهاية، ما يحتاجه العرض تلك الدلالات اللونية، وهذه الدلالات اللونية، هي ما أبرزتُه في العرض القادم، وهي ما عثرت عليه في رحلتي الموفقة تلك.

وفي الوقت نفسه، فقد اكتسب مصممو الملابس لدينا، مهارة في معرفة العصر القديم، الذي كانت هذه الملابس تُستخدم فيه.

ليس ذهباً كل ما يلمع على الخشبة، وبالمقابل أيضاً ليس كل ما يلمع ذهباً، لقد تعلمنا كيف نتكيف مع الظروف على خشبة المسرح، تعلمنا كيف نحتال على

الواقع، وكيف نحول بعض المواد من الأزرار والأصداف وقطع الشمع الأحمر والحبال العادية، بحيث تبدو وكأنها لؤلؤ أو ماس ثمين، وفي السياق نفسه، أمدتنا المشتريات بأفكار جديدة وخلال مدة قصيرة، أصبحنا قادرين على إضافة ما نحتاجه إلى الملابس القديمة - التي رأيناها في المتحف - ومن ثم اشتريناها، لنقل إن البناء العام للعرض، كان يتطلب إعادة النظر والتجديد.

في المسارح الدرامية الأخرى كلها تقريباً، في ذلك الوقت، كان العرض يبدأ بالموسيقى، وكانت الأوركسترا تحتل مكاناً يراها منه المتفرجون بشكل واضح، بعبارة أخرى كانت الموسيقى موجودة، سواء كان المشهد يتطلب ذلك أم لا، على الرغم من أنها كانت تضايق الممثلين والمتفرجين، كنت تسمع الأوركسترا وهي تعزف ألحاناً (كالبولكا والزينبي) قبيل بداية العرض المسرحي، وفي فترات الاستراحة، وكان المرء يتساءل ما علاقة هذا بهاملت الذي يُعرض على خشبة المسرح؟

الموسيقى الخفيفة بالذات وحدها تسيء إلى شكسبير، لأنها تدفع مزاج المتلقي في الاتجاه الآخر، لابد من وضع موسيقى خاصة، ولكن أين نجد موسيقاراً درامياً؟ وعلى سبيل المثال، فقد كنا طلبنا إلى أحد الموسيقيين، أن يضع افتتاحية عرض (القيصر فيودور)، فكانت سيمفونية رائعة، ولكن هل كانت ملائمة للدراما؟

بدت الافتتاحية احتفالية الطابع، شأنها في ذلك شأن الموسيقى التي تعزف في الاستراحة، الأوركسترا استقرت خلف الكواليس كما تطلبت المسرحية.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد كان علينا أن نكافح ضد التقاليد الشرطية للبناء العام للعرض، فعلى سبيل المثال كانت الفرق الزائرة، أو العروض المحلية الأولى، تبدأ بالشكر على حسن الاستقبال، وعندما تغادر الخشبة يصفق المتفرجون، ومن ثم أثناء التمثيل، يعود الممثلون ليحيوا هؤلاء.

لعل أول من قاوم هذه التقاليد، الممثل لينسكي في مسرح مالي، في حين لم يحرك أحد ساكناً في المسارح الأخرى، أما في مسرحنا، فقد ألغينا خروج

الممثلين لتحية المتفرجين ليس أثناء العرض فحسب، وإنما في الاستراحة، وعند انتهائه، والحقيقة أن مثل هذا الإلغاء لم يحدث مباشرة، وإنما بعد مرور سنوات على وجود المسرح، كنا أدخلنا تقليداً يقضي بأن يرتدي باعة التذاكر ملابس خاصة، كتلك التي يرتديها أولئك في المسارح الإمبراطورية، ولم يشعروا بالحرج أو الخجل، بل راحوا يتجولون في صالة المسرح، يضايقون الممثلين والمتفرجين على حد سواء، منعنا التجوال في الصالة، بعد أن يبدأ العرض منعاُ باتاً بصرف النظر عمن يتجول، أكان متفرجاً أم مستخدماً.

لكن ورغم إعلانات المنع التي علقناها، فإنَّ المتفرجين لم يأبهوا لذلك، في البداية على الأقل. حدثت مضايقات وشكاوى مستمرة وفي بعض الأحيان فضائح، وأذكر أنه بعد إلغاء خروج الممثلين لتحية المتفرجين، لاحظت أن مجموعة من المتفرجين الذي تأخروا، والذين كانوا يجرون في زقاق مسرحنا أسرعوا إلى الجلوس على مقاعدهم قبل أن يبدأ العرض، ما الذي جرى؟ توقف الممثلون عن الاكتراث بالمتفرجين، ولم يعودوا يخرجون لتحيتهم، وعلى الرغم من إحساس المتفرجين، بأنهم ليسوا أصحاب المسرح، فإنهم التزموا بتعليماتنا وإن تأخروا قليلاً.

عرفت المسارح كلها، في ذلك الوقت، الرسومات الفظة، بألوانها الحمر الفاقعة، والستائر ذات الخطوط المذهبة، والمواد المشدودة الأطراف، والتي تسمح برؤية منظر التلال، والبحار، والمدن، والمنتزهات، وكل ما له علاقة بالشاعرية والجمال، لماذا هذا الكم من الأصباغ المقرفة، التي تؤذي العين، وتقتل ألوان ديكورات الفنان؟.

ليذهب هذا كله إلى الجحيم! استعضنا عن ذلك، بأن علقنا بحوافها مواد عادية مطوية ذات ألوان دافئة، غير باردة، وفاتحة، والفنان عادة ما يتجنب الفاتح البارد، وبدلاً من الستارة المعتادة التي تهبط من الأعلى إلى الأسفل، جعلنا الستارة تنقسم في منتصفها إلى قسمين، وتتحرك في الاتجاهين، لم تكن الألوان الفاتحة محببة، بل كان الفنان يتجنبها.

العمل الأهم كان ذلك الذي يجري عادة مع الفنانين، كان علينا أن نعمل على توحيد الفرقة، على تقاربها، على جمع أعضائها الشباب منهم والكبار، الهواة والمحترفون، الموهوبون وغير الموهوبين، أصحاب الخبرة، والجدد الذين لا خبرة لديهم، الذين أُفسدوا والذين لم يُفسدوا بعد، كان علينا أن نعرّف أعضاء الفرقة الجدد على أسس فننا ومبادئه.

بعبارة واحدة، إنها لمهمة ممتعة، لكن المشكلة كانت في أنني لم أكن قد اشتهرت بعد، ولم أكن في الواقع أعني شيئاً بالنسبة لأولئك الفنانين من أبناء الريف، الأعضاء في الفرقة، الذين كانت أصواتهم مسموعة في أوساط الشباب.

بالطبع لم يكن لنا أن نحلم ببداية العروض، خلال بضعة أشهر، ونأخذ بأيدي الفنانين المبتدئين إلى الأمام، ونمنع عن الممثلين الريفيين القدامى الطراز الجديد الذي سمحنا به للشباب، ولاسيما أنهم كانوا ينتقدوننا، وينقدون التعلميات التي نعطيها لهم، وكانوا يؤكدون على أن ما نطلبه منهم، ليس قابلاً للتنفيذ، بل وليس مشهدياً، حتى إن المتفرج لا يفهم ولا يقدّر، ولا يدقق، ولا يستجيب لما يجري على خشبة المسرح، ولاسيما تلك الإضافات التي أضفناها، وأكدوا المرة تلو المرة، أن الأداء يجب أن يكون فظاً، والصوت مرتفعاً، والحركة واضحة للعيان، والإيقاع حياً، والنبرة المشبعة، التي لم يفهموها على أساس المشاعر الداخلية المشبعة، وإنما بمعنى الصراخ.

لجأت إلى أصدقائي، عندما اصطدمت بالفنانين، ولاسيما الأصدقاء الذين كنت على صلة بهم، في جمعية الفن والأدب، وعلى رأسهم فلاديمير نميروفيتش دانشينكو، إلى تلاميذي الذين طلبنا منهم أن يقفوا على خشبة المسرح، وأن يثبتوا أن ما نطلبه قابل للتنفيذ، وعندما لم يقتنعوا بذلك، رأينا أن نقف نحن على خشبة المسرح، ونمثل وننتزع التصفيق، من أصدقائنا، ومن أولئك الذين تحولوا إلى جانبنا، وهكذا استطعنا أن ندافع عن مطالبنا، وفي تلك اللحظات، أبرز دانشينكو موهبته كممثل، التي تجلّت

أيضاً في عمله كمخرج، إذ لكي تكون مخرجاً متمكناً، لابد أن تكون ممثلاً بالفطرة، ولكن حتى هذا لا ينفع في الأوقات كلها، ولعل هذا ما يبرر استخدام وسائل راديكالية، لتمرير مبادئنا الفنية، وكانت لدانشينكو وسائله الخاصة للتأثير.

قررت أن أتصرف هكذا: أترك الفنان العنيد، وأعمل بانتباه مضاعف مع شريكه، أعطيته أجمل التشكيلات الحركية (الميزانسين)، وساعدته بأقصى ما يمكن أن يساعد المخرج الفنان، عملت معه في الأوقات كلها، وليس في الأوقات المخصصة للبروفات، وسمحت للعنيد بأن يفعل كل ما يخطر له، وكل ما كان يصرّ عليه، وقد قادته رغبته، وبشكل عادي، إلى الوقوف أمام حجرة الملقن، والنظر إلى المتفرجين، واستعذاب الإلقاء المُفخم، والشعور بنشوة (البوزات) الملفقة.

اشعر الآن بالندم، لأنني تعاملت معه هكذا، لقد تركته على هواه، يفعل ما يحلو له، حتى إنني ساعدته على التمسك بالقديم الذي مضى، وانقضى، والذي كان يُعدُّ بالنسبة إليه تقاليد، وبالمقابل علّمت شريكه، كيف يكون بسيطاً وعميقاً في الوقت نفسه، يعتمد على عالمه الداخلي.

البساطة والحقيقة، هما اللتان انتزعتا أخطاء العنيد.

هكذا مضى العمل حتى اللحظة المهمة في البروفة، حيث عُرض ما توصلنا إليه أمام الفرقة كلها، وأمام أصدقاء المسرح، في تلك البروفة هُزم العنيدون، أنصار التقاليد، في حين أثنى الكثيرون على زملائهم الشباب.

مثل هذه النتيجة، جعلت أولئك العنيدين يصحون.

أذكر أنه بعد إحدى البروفات، التي أظهرت ذلك الفشل الذريع، للفنان المجرب، أنه لم يتمالك نفسه، إذ جاءني من مدينة بوشكينو، على عربة تجرها ثلاثة أحصنة، إلى مكان إقامتي، في العزبة، كان الوقت ليلاً، أصغى إليَّ كالتلميذ لأستاذه، كالتلميذ الذي لم يصمد في الامتحان، وأقسم أنه سيصغي إليَّ، وسينتبه لكل كلمة أقولها في المستقبل، وهكذا وجدت أنه من الممكن أن

أقول له كل ما كنت أجده ضرورياً، وكل ما لم أقله سابقاً، عندما كان يشعر بتفوقه عليَّ.

في اللحظات العصيبة الصعبة، تمكن مني استبداد المخرج الذي أخذته عن كرونيك، ألزمت نفسي بالقلق، وفي غضون ذلك، نفذ الكثيرون ما كنت أطلبه من الخارج فقط، لأنهم لم يكونوا مستعدين بعد، لكي يفهموا من خلال مشاعرهم.

ما العمل؟

اضطررت لإنشاء فرقة خلال عدة أشهر، ومسرح من نوع آخر ذي توجه جديد، ولم يبق في وسعي إيجاد وسيلة جديدة، لتنفيذ هذه المهمة.

سلكنا طريقاً آخر، مع الفنانين المبتدئين، الذين لا خبرة لديهم، لم يجادلوا أو يناقشوا، لأنهم ببساطة لم يجيدوا. اضطررنا لأن نُريهم كيف يُؤدى دور كهذا.

نسخ الممثلون الشباب الدور، كما شرحه لهم المخرج، نجحوا أحياناً، وأخفقوا أحياناً أخرى، وفقاً لرسم الدور، كيف أنجز؟: بالطبع، أظهر الأكثر موهبة، من الشباب، أمثال موسكفين، وغريبونين، وميرخولد، ولوجسكي، وليلينا، وكنيبر، قدرتهم على الابتكار والمبادرة والإبداع.

تجدر الإشارة هنا إلى دور فلاديمير إيفانوفيتش دانشينكو، كان المُجدد المسرحي، ولاسيما ذلك الجانب الأدبي منه، الذي كان ينتظر المجدد، لأن كل ما كان يُعرض، في ذلك الوقت، كان قديماً عفا عليه الزمن، وضع الرجل نظاماً للعرض (ريبرتوار) يُراعى فيه برنامج صارم، واختيار دقيق، وذائقة أدبية راقية، كان (الريبرتوار) يضم مسرحيات روسية وأجنبية، إضافة إلى ما كان يكتبه المؤلفون الشباب، الذين كانت أعمالهم تنبض بالحياة، في ذلك الوقت.

بدأ دانشينكو بتشيخوف، الذي كان يقدّره ويجلّه كاتباً وصديقاً حميماً، وليس أدلّ على هذا الحب والتقدير من الحقيقة التالية: حصل دانشينكو على جائزة أفضل مسرحية في الموسم، وذلك على إحدى مسرحياته التي قدمت في

ذلك الموسم، وتزامن ذلك مع عرض (النورس) لتشيخوف في الموسم ذاته، فكان أن اعتذر دانشينكو عن الجائزة، ورأى أن تشيخوف الأجدر بها.

ومن الطبيعي في هذا السياق، أن يكون حلم فلاديمير إيفانوفيتش الأول، تقديم مسرحية تشيخوف على خشبة مسرحنا، الذي وجد أساليب، وطرقاً جديدة، هي التي يحتاجها الفن في ذلك الوقت، بيد أنه لتحقيق هذا الحلم، لابد من تجاوز معوقات حقيقية، ومهمة، ولكن يجب أن نتذكر أن المسرحية ذاتها، كانت قد عُرضت في مسرح ألكسندر ينسكي في بيتربورغ، ولقد فشل العرض، على الرغم من مشاركة نجوم كبار.

حضر تشيخوف العرض، وتأثر كثيراً، وترك فيه ذلك الإخفاق إنطباعاً قاسياً، حتى إنه لم يفكر في إعادة التجربة، ولم تثمر الجهود التي بذلها فلاديمير إيفانوفيتش لإقناع تشيخوف، بأنَّ فشل العرض، لم يكن نهاية الكون، وأن المسرحية لم تمت، وأنها لم تُقدم كما كان ينبغي، وفي الواقع أن تشيخوف لم يكن متحمساً لمعاناة جديدة، وألم جديد، ألم المؤلف.

بيد أن دانشينكو، انتصر في نهاية المطاف، وحصل على موافقة عرض (النورس). وجد الرجل أن ثمة عقبة أخرى جديدة تقف أمامه، وهي أن القلائل، في ذلك الوقت، فهموا المسرحية على حقيقتها، ولم تكن بسيطة أو سهلة كما هي الآن، بدت وكأنها غير قابلة للعرض، وأنها مملة، إيقاعها واحد، حاول إقناعي أنا أولاً، حيث شعرت كغيري من الذين قرؤوها - القراءة الأولى - أنها غريبة، وأريد أن أذكر هنا أن مُثلي الأدبية العليا، لم تتغير، وحافظت على بدائيتها، ولم يتوان دانشينكو عن شرح النص لي، وعلى مدى عدة أمسيات، مركّزاً على عذوبة هذا العمل التشيخوفي، ولم تكن تنقصه مهارة الحكي - وهو يكشف عن المضمون - حتى إن كل شيء فيها بدا ممتعاً.

ولكم عانينا فيما بعد - نحن وهو والفرقة، ومن خلال عملنا المشترك - من مهارته تلك!

كان يحدث أن يغوينا بحديثه عن المسرحية، فنقرر أن نقدمها على خشبة المسرح، وعندما نشرع في القراءة الأولى، نكتشف أن ما قاله فلاديمير إيفانوفيتش عن المسرحية، كان من عنده، ولم يكن للمؤلف علاقة به.

لقد أعجبتني مسرحية (النورس)، طالما كان دانشينكو يفيض في الحديث عنها، ولذلك ما إن كنت أخلو بنفسي، والنص في يدي، حتى أشعر بالملل ثانية، كان علي أن أرسم التشكيل الحركي (الميزانسين)، وكان علي أيضاً أن أضع الخطة الإخراجية، لأنني كنت، في ذلك الوقت، الأقرب إلى مثل هذا النوع من العمل، أي التحضير لإخراج المسرحية، لهذا السبب، أي لتنفيذ هذه المهمة، غادرت موسكو إلى منزل أحد الأصدقاء، وهنا في هذا المنزل رسمت (الميزانسين)، والخطة الإخراجية للنورس، ورحت أرسلها على دفعات من مكان إقامتي لدى صديقي، إلى ما يمكن أن ندعوها مسودة البروفة، آثرنا أن نكون استبداديين في عملنا، إذ لم يكن ثمة مخرج آخر، لأن الممثلين كانوا قليلي الخبرة.

هكذا جلست في مكتبي وحيداً، ورسمت الميزانسين، بتفاصيلها كلها، كما أحسست بها بكل كياني، وكما رأيتها وسمعتها في داخلي.

لم يكن المخرج في ذلك الوقت، يهتم بشعور الممثل أو إحساسه، لم يكن - في الواقع - لديه الوقت لذلك، فكرت حينها وبإخلاص، أن بالإمكان الإيعاز للآخرين، بأن يشعروا ويحسوا بشعور وإحساس إنسان آخر، أو بإرادة الآخر، ومن هذا المنطلق، رحت أُعطي الأوامر للجميع، وفي الأوقات كلها، على مدى العرض، لأن مثل هذا الإجراء كان ضرورياً.

دونت في نسختي الإخراجية كل شيء: كيف وأين؟ كيف ينبغي أن يُفهم الدور؟ وإرشادات المؤلف، على سبيل المثال، كيف يجب أن يكون الصوت خفيضاً أو مرتفعاً؟ وكيف يجب أن تكون الحركة؟ ومتى ينبغي على الممثل أن يتحرك؟ وكيف؟ باختصار، كان علي أن أضع خطوطاً خاصة لكل التشكيلات الإخراجية، سواء ما يتعلق منها بالخروج، أو الدخول، أو الانتقال.. إلخ

وكذلك رسمنا الديكور على الورق، والملابس والماكياج، والطريقة التي يجب أن يتحرك بها الممثل، والمشية وعادات الشخصيات.. إلخ.

هذا العمل الصعب والهائل الذي واجهته، استغرق مني ثلاثة أو أربعة أسابيع من الجهد، واخترت لنفسي مكاناً مرتفعاً أو ما يشبه البرج في المنزل، لأتمكن من الرؤية الشاملة والواضحة، وكان أمامي منظر ممل، لا يتغير لأحد السهول.

لقد دُهشت، إذ وجدت العمل سهلاً، إذ رأيت المسرحية وأحسست بها، وشعرت بالارتياح عندما تلقيت من قرية بوشكين رسائل الإعجاب والثناء.

ما أثار دهشتي بالفعل، ليس ثناء ومديح دانشينكو، فهذا الأخير معجب بالنص وبوسعه أن يكيل لي المديح، طالما أنني أعمل عليه، وإنما الفنانون أنفسهم الذين كانوا ضد مسرحية تشيخوف هذه، عبرّوا عن ارتياحهم، وأبدوا رأياً مشابهاً لدانشينكو، وأخيراً وصلني أن المؤلف تشيخوف، هو الآخر، أثنى على عملي، إذ كان يحضر البروفات في موسكو، ووصلني أيضاً، وفي هذا السياق، أنه مهتم بمسرحنا، ويتوقع له مستقبلاً واعداً (يبدو أنه أحبنا) هكذا أبلغوني.

بداية الموسم المسرحي الأول

عندما عدت إلى موسكو، لم أجد الممثلين في بوشكينو، فقد انتقلوا إلى مكان آخر، كنا قد أستأجرناه، ثم اشتريناه فيما بعد، وأذكر أنني شعرت بالرهبة، وأنا أقترب من المسرح، وسبب ذلك شعوري الخاص، بأنه أصبح لدينا بناؤنا المسرحي، خشبتنا، كواليسنا، باختصار فرقة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، تضم ممثلين حقيقيين، الأمر الذي يتيح لنا أن ننشىء في هذا المسرح الحياة التي كنا نحلم بها، منذ زمن بعيد، بمعنى أن ننظف الفن من القذارة، وأن نبني معبداً بدلاً من الحظيرة.

لكم شعرت بخيبة الأمل، وأنا أستعيد صورة تلك الحظيرة التي كنا ننوي هدمها، فمتحف الإيرميتاج في محلة كاريت (يجب أن لا نخلط بينه وبين إيرميتاج لينتوفسكي الذي لم يعد له أثر)، كان في ذلك الوقت مزرياً، قذراً، شبه متهدم، بارداً، لا تدفئة فيه، ليس فيه سوى رائحة العفونة وبقايا البيرة، والحموضة التي بقيت من الصيف، من أيام اللهو والمرح الذي كان يجري هنا.

ثمة حديقة، كانت تحيط بالمسرح، حيث كنا نرفّه عن المتفرجين، ونسليهم في الهواء الطلق، وفي الأوقات التي يكون فيها الجو رديئاً، كانوا يلوذون بالمسرح المغلق، وكان كل شيء يعتمد على ما يطلبه جمهور الحديقة، ويحمل بصمات الذوق الأحمق، والواقع أن تلك الحماقة، كانت تنطبق على كل شيء، على ألوان الجدران، وعلى الرسوم، وفي تنسيق الزهور، وفي الملابس البالية التافهة، وفي الأشياء التي كانت تلتصق على الجدران، وعلى الإعلانات التي كانت تغطي الستارة، ستارة الخشبة.

لقد وصلت الحماقة والتفاهة إلى البوفيه وما كان يُقدم فيه، وإلى البناء كله أيضاً، وما فيه من فوضى.

كنا ندرك ذلك، ولكن لم نكن نملك المال الذي يعيد الأشياء إلى أمكنتها الطبيعية، بحيث تُرضي المثقفين، طلينا الجدران التي امتلأت بإعلانات حقيرة وقذرة باللون الأبيض، أما الموبيليا البالية، فقد غطيناها بقطع من القماش الجيد، ووجدنا أيضاً سجاداً في حالة لابأس بها، وفرشناه في الممرات التي تؤدي إلى صالة المسرح، لكي لا تحدث أقدام المتفرجين ضجة، وتزعج المتفرجين أثناء العرض.

نزعنا الستائر البالية عن النوافذ والأبواب، وغسلنا النوافذ، وأعدنا طلاء إطاراتها، وعلقنا ستائر جديدة، وغطينا بعض الزوايا بأوراق الأشجار والزهور، حتى بدا كل شيء في البناء مريحاً، ولكن القديم المتهالك، يظل قديماً ومتهالكاً مهما أصلحت فيه، ورممته، فإن رممت هنا، فإنك لا تضمن أن ينهار شيء هناك، وهكذا دواليك.

فعلى سبيل المثال، وضعت مسماراً في جدار غرفتي في المسرح، لكي أعلق عليه خشبة، ولكن ما حدث هو أن كوة، بدأت تتشكل في الجدار، وبدأت قطع الطابوق تنهار وتتداعى، وتسرب إلى داخل الغرفة هواء بارد، ولم يكن بالإمكان إصلاح التدفئة في المسرح، لأن الأنابيب كلها، كانت في حالة يُرثى لها، ورحنا نحاول إصلاحها، في الوقت الذي كان البرد قاتلاً، وكانت العواصف الثلجية تهب، وعلينا أن ندفئ المسرح كل يوم.

وضع المسرح المأساوي هذا، سبب لنا الألم، والتأخير في العمل.

بيد أننا لم نستسلم، وواجهنا الصعوبات كلها، التي كانت جسيمة حقاً، أذكر أنني في أحد العروض، اضطررت لارتداء ملابسي التي كانت معلقة على الجدار، وقد علاها الصقيع، فتيبست من دون أن أتمكن من تدفئتها، وأكرر أيضاً كم من البروفات، أجريناها على وقع الضربات على الأنابيب - التي تصم الآذان - بهدف إصلاح هذه الأخيرة، لتكون جاهزة استعداداً لعرض الغد، ولكن المحاولة كانت تذهب سدىً، إذ سرعان ما تعود إلى ما كانت عليه، وتتوقف عن العمل! وكذلك كان الوضع بالنسبة للكهرباء التي انقطعت، وأصلحناها أكثر من مرة، لكي نجري البروفات، وما تلبث أن تنقطع، ونتابع التدريب فيما يشبه الظلام.

كان كل يوم يحمل مفاجأة جديدة، فمرة نكتشف أن خشبة المسرح تضيق بالديكور، وبالتالي لابد من إعادة بنائه، أو التخلي عن التشكيل الحركي (الميزانسين)، والديكور، على أساس أن القياسات لا تطابق خشبة المسرح، أو أن يُطلب إليَّ التخلي عن المؤثرات التي أحبها، بذريعة عدم ملاءمة الإضاءة والجهاز الميكانيكي.

شكّل كل ذلك عائقاً للعمل، في أكثر اللحظات توتراً، قبيل افتتاح المسرح، الذي كان ينبغي أن يتم بسرعة، بذريعة أن شباك التذاكر فارغ، وفي الوقت ذاته، وبالتزامن مع هذه المتاعب الاقتصادية والإدارية، كان علينا أن ننجز الإعلانات الخاصة بالافتتاح، ونفكر في عنوان العمل الجديد، وبما أننا لم نر شكله بعد، أو نتعرّف على ملامحه، ظل الموضوع معلقاً في الهواء، وتأجل من يوم إلى آخر، تراوحت التسميات، أو العناوين بين المسرح الشعبي، والمسرح الدرامي، ومسرح موسكو، ومسرح جماعة الفن والأدب، تعرضت التسميات كلها للنقد، ولم يُقر أي منها، والأسوأ من هذا كله، أنه لم يكن لدينا الوقت الكافي للتفكير ملياً بالتسمية المناسبة، كان تركيزي منصباً على فهم أي العروض من تلك التي تدرّبنا عليها، يجب أن يرى النور، على خشبة المسرح، تجلس على كرسي المخرج، وتفكر في هذا العرض الذي يعاني من الإطالة، في بعض أجزائه، وفي ذلك الذي يبدو أن بعض أجزائه غير مُتقنة، وأن ثمة خطأ يحول دون الانطباع الصحيح.

حبذا لو توفرت، ولو لمرة واحدة، إمكانية متابعة العرض من البداية إلى النهاية، لاتضح كل شيء، ولكن حتى هذه الخطوة الضرورية، أي إجراء البروفة من دون توقف، لم يكن تحقيقها متاحاً.

أضف إلى ذلك الإضاءة الخفيفة، لم تكن تسمح بمراقبة المجموعات من حيث الإيماءات (إيماءات الممثلين)، والوقوف على الديكور كله. ما كان يحدث بالفعل أن ممثلاً يتأخر في الدخول إلى خشبة المسرح، لأنهم طلبوا إليه أن يقيس ملابسه، وكانوا يدعونني، في بعض الأحيان لاستقبال شخص ما، بحجة أنه عمل عاجل، لا يمكن تأجيله، كنت أُشبه تانتالوس (تانتالوس: وفقاً

للأسطورة الإغريقية، ملك ليديا الذي حكمت عليه الآلهة بالجوع والعطش الأبديين عقاباً له على الجرائم التي ارتكبها، وكان الماء العذب يتدفق قريباً منه، وكان كلما أراد أن يشرب، كان الماء يهرب منه). وأنا كلما اقتربت من شيء، كان يهرب مني.

في إحدى اللحظات التي كنت أشعر فيها أن لوحة العرض كاملة تتشكل أمامي، وأنه لم يبق لي سوى دقيقة حتى أفهم سر مشاهد وفصول المسرحية، بدا لي أنني أسمع صوت دانشينكو يهمس في أذني: «يجب أن لا ننتظر أكثر من ذلك، اقترح أن نسمّي مسرحنا مسرح موسكو الفني الشعبي، هل توافق؟ قل نعم أو لا، الآن حالاً يجب أن نقرر».

أعترف أنني في تلك اللحظة، وأنا أُباغت بهذا السؤال، لم أكن أهتم بتسمية المسرح أياً كانت التسمية، حتى إنني لم أفكر، وأعطيت موافقتي حالاً وسريعاً، ولكن في صباح اليوم التالي، عندما قرأت الإعلان (مسرح موسكو الفني الشعبي)، شعرت بالرهبة، لأنني أدركت حجم المسؤولية التي أخذناها على عاتقنا، ونحن نضيف كلمة (فني).

استولى عليَّ القلق، جراء ذلك، ولكن القدر أسعفني، في ذلك اليوم، وبعد انتهاء العمل مع دانشينكو، رأيت موسكفين، وهو يتألق في دور القيصر فيودور، فترك لدي انطباعاً هائلاً.

بكيت متأثراً بهذا الأداء الرائع، بكيت من السعادة والأمل، في آن معاً، فقد ظهر بيننا موهوبون، يمكن أن يصيروا فنانين كباراً، إذن لم يذهب تعبنا سدى، في الأمسية ذاتها، أمتعنا كل من فيشنيفسكي الذي لعب دور بوريس غودونوف (مسرحية الشاعر الروسي الكبير أ. بوشكين، وقد ترجمها عن الروسية إلى العربية مترجم هذا الكتاب (١٩٩٤)/ مايو. سلسلة المسرح العالمي. الكويت)، ولوجسكي الذي لعب دور شوميسكي.

طار الوقت مسرعاً، وجاءت الأمسية قبل الأخيرة، قبل الافتتاح، انتهت البروفات، ولكن بدا وكأننا لم نقم بشيء، وأن العرض ليس جاهزاً بعد!

خيل إلي أن الأجزاء التي لم تتضح في العمل، ولاسيما التفاصيل منها، ليست أجزاء، وإنما العرض كله، ففكرنا في العمل طيلة الليل، ولكن دانشينكو

بحكمته رأى أن نعطي الفنانين قدراً من الراحة، لكي يركزوا ويكونوا جاهزين يوم الافتتاح، افتتاح المسرح ١٤ تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٩٨، ولم أغادر المسرح، على الرغم من انتهاء البروفات، لأنني حتى لو ذهبت إلى البيت لن أستطيع النوم.

جلست في الصالة، انتظر أن يفرغ العمال من تعليق هذه الستارة الخضراء الرمادية، التي كانت بالنسبة إلينا قادرة على إحداث انقلاب في الفن، رغم بساطة مظهرها.

جاء يوم الافتتاح، وفهمنا - نحن المشاركين - في هذا الجهد أن مستقبلنا ومصيرنا أصبحا في يد القدر، فإما أن ندخل في ذلك المساء بوابة الفن، أو أنها - البوابة - تغلق في وجوهنا أمام أنوفنا، عندها علينا أن نجلس - إلى الأبد - في مقاعد (البونوار).

الصورة التي رسمتها ليوم الافتتاح، كانت محزنة بآفاقها وبالأفكار التي تخللتها، ومما ضاعف من قلقي، وقلة حيلتي أن العمل إخراجياً انتهى، أصبح الآن خلفنا، والآن جاء دور الفنانين، فهم وحدهم الذين يخرجون العرض ويعطونه الحياة، أما أنا فلم يعد بوسعي القيام بأي عمل، سوى التأفف والمعاناة والمراوحة في المكان، خلف الكواليس، من دون أية مساعدة من أحد، وأي معنى لذلك الجلوس في غرفتي، في حين يجري القتال على خشبة المسرح! وليس غريباً أنني أردت أن أشارك مشاركة فعالة في العرض مستفيداً من اللحظة الأخيرة، وقبل رفع الستارة، كنت أحتاج وللمرة الأخيرة، إلى التأثير في الفنانين.

كنت وأنا أحاول قمع الخوف، الذي نما داخلي، أتظاهر بالتماسك والمرح والهدوء والثقة بالنفس، بل كنت أشبه بقائد في المعركة - قبل قرع الجرس الثالث، إيذاناً ببدء العرض - يتوجه إلى جنوده بكلمات حماسية، قبل المعركة الحاسمة، ومن سوء طالعي أن صوتي خانني وانقطع نفسي، وبدأت الافتتاحية فجأة، وغطت على كلماتي.

لم أعد أستطيع الكلام، ولم يعد أمامي إلا الانخراط في الرقص، لكي أعطي الطاقة المستعرّة في داخلي، فرصة الانطلاق، نحو أصحابي والمقاتلين الشباب الذين كانوا معي: رقصتُ ورقصتُ وغنيتُ وصحتُ وأطلقت عبارات

حماسية، ووجهي أصفر، وعيناي خائفتان، وأنفاسي متقطعة، وحركاتي مضطربة، أطلقوا فيما بعد على رقصتي التراجيدية هذه (رقصة الموت).

- ياقسطنتين سيرغيفتش اخرج من الخشبة حالاً! الآن حالاً، ولاتضايق الفنانين!

هكذا أمرني وبكل حزم، مساعدي الفنان ألكسندروف (ألكسندروف نيكولاي غريغوريفتش (١٨٧٠-١٩٣٠) فنان ومساعد مخرج في مسرح موسكو الفني، منذ تأسيسه وحتى وفاته، وكان عضواً في جمعية الفن والأدب، وشارك ممثلاً في عروض لاحقة مثل الحضيض، بستان الكرز) الذي كانت له صلاحية الإشراف على البروفة.

تجدر الإشارة إلى أن ألكسندروف هذا، كان يملك قدرة غير عادية على إدارة البروفة، وكانت لديه معرفة بنفسية الممثل، ويُعدّ مرجعاً في التمثيل، ولاسيما فيما يتعلق بدفع الممثل على إيجاد الحلول في اللحظة الحاسمة، توقف رقصي، وانسحبت مطروداً ومُذلاً ومهاناً، إلى غرفتي، وطُعنت في صميم مشاعري كمخرج.

شعرت بالأسى، لأنني أعطيت هذا العرض الكثير، لأنني طُردت في اللحظة المهمة، كأي عابر سبيل.

لاتتأسف عليَّ عزيزي القارئ - فقد كانت تلك دموع التمثيل - نحن عاطفيون ونحب أن نلعب أدوار المضطهدين، والمُهانين، ليس في المسرح فحسب، بل في الحياة أيضاً.

ثمنت عالياً، فيما بعد، شجاعة ألكسندروف ورجولته وحزمه، ارتفعت الستارة، للمرة الأولى عن تراجيديا الكاتب ألكسي تولستوي، (القيصر فيودور)، بعبارة شهيرة ونبوئية.

لن أتوقف عند عرض نعرفه جميعاً، وإنما سأتحدث عن بعض اللوحات التي افتقدها العرض.

أولى هذه اللوحات، المشهد الأول، من المسرحية، وليمة في قصر الأمير شويسكي، يقيمها لأصدقائه، لكي يوقعوا على طلب، يرفعونه إلى القيصر، يطالبونه فيه بتطليق القيصرة، وولائم النبلاء الروس (البويار)، حين

تقدم على الخشبة، تأخذ أسلوباً ثابتاً وساكناً ونمطياً، لا يتغير ولا يتبدل، إنه ذلك الأسلوب القديم، والمهترئ، ولذلك كان لابد من تغييره، مهما كان الثمن، وضعت المشهد على الرف، كما كان يقول زملاؤنا الممثلون، وحولت الجانب الأيسر من الخشبة، فجعلته شرفة مسقوفة ذات أعمدة ضخمة، خشبته على الطراز الروسي، بحيث يفصلها عن إطار الخشبة والمتفرج، صف من الأخشاب تعلوها عارضة، يمكنها أن تخفي أنصاف أجسام (البويار) السفلي الذين يجلسون خلفها، عن أعين المتفرجين.

لقد منح ذلك العرض جاذبيته الخاصة، أما النصف الأيمن من الخشبة، فقد عبر عن سطوح بيوت موسكو وأبراجها وقبابها.

إضافة إلى الجمالية الأصيلة، فإن الشرفة (الترّاس) المسقوفة، والمضغوطة إلى نصف عرض الخشبة، وفرت على شباك التذاكر أجور عديد من الكومبارس، وذلك لأن الوليمة إذا ظهرت على الخشبة كلها، فما لاشك فيه أنها ستبدو هزيلة، لأن عديد الكومبارس هزيل، وذلك بالطبع، بسبب ضيق ذات اليد.

كانت الشرفة المسقوفة تنعطف نحو المستوى الخلفي، خلف زاوية البيت، ومن ثم تتجه نحو اليسار، إلى الكواليس، وفي نقطة الانعطاف هذه، كان يجلس عديد من الممثلين، الكومبارس حيث أن وجودهم كان يبعث في المشهد حركة وحيوية، ويزيده جاذبية، تغمر الخشبة، وتنتهي في الكواليس، كما أنها توهم المتفرجين، بالبعد الشاسع والفضاء الرحب، وبدا أن خلف الكواليس حشد من الناس وأن الحياة تغلي والضجيج يملأ المكان.

الملابس المزركشة التي يرتديها النبلاء (البايور) والخدم وهم يحملون أواني الطعام الكبيرة، حيث يستلقي الأوز بأحجامه الطبيعية، وكذلك قطع كبيرة من لحم الخنزير، والفواكهة والخضار، وبراميل النبيذ التي كانوا يدحرجونها على الخشبة، والأقداح والأطباق الخشبية، التي كنت قد اشتريتها أثناء تجوالي من مدينة نيجني نوفغورد، كل ذلك شكّل مشهداً بديعاً لا نظير له، أضف إلى ذلك منظر المخمورين المنتشين، والأميرة مستسلافسكايا، وهي

تتثنى وتمر مختالة بين ضيوفها، وفي يدها كأس ضخمة مترعة بالنبيذ، وبعض الضيوف الذين انهمكوا بحديث جدي.

وأخيراً ذلك الصف الطويل، الذي وقّع الواقفون فيه على الطلب الذي رفع إلى القيصر، والذين يقف أحدهم خلف الآخر منتظراً دوره ليوقع، لم يشهد المسرح الروسي من قبل، منظراً كهذا، خروجاً على التقاليد، وفي الجهة المقابلة أو المعاكسة، لهذه اللوحة، قدمنا الحياة داخل القصر بآدابها وأخلاقياتها، وبأزيائها المتحفية الفاخرة وأقمشتها، ومنظر العرش المهيب، لقد غدا مشهد الصلح بين غودونوف وغيفان بيتروفيتش شويسكي، معروفاً لدى الروس والأوروبيين والأمريكيين.

من المشاهد المتمايزة، ذلك المشهد اللافت للانتباه، الذي يُساق فيه البطل الشعبي شويسكي بأمر من بوريس غودونوف إلى السجن لتنفيذ حكم الإعدام فيه، جرت الأحداث فوق الجسر، خلف المدينة، في الطريق إلى السجن، من الجناح الأول إلى يسار الخشبة، وهو الذي يصور الطريق الكبير، يُرى جسر خشبي، ممتد إلى آخر جناح على اليمين، حيث يهبط الجسر نحو الأرض ثانية، من تحته يُرى نهر يتدفق وزوارق شراعية، وأخرى ذات مجاذيف تضرب في الماء، أما من فوقه، فثمة موكب من البشر، شخصيات مختلفة الأهواء والمشارب، ترتدي ملابس قديمة، وتنتمي إلى محافظات روسيا الوسطى.

ثمة رجل منشد أعمى (كوريوكوف)، أنشد أنشودة كتبت خصيصاً لهذا الغرض، من كلمات الشاعر الروسي غريتشانينوف، يتوقف البعض ليستمع إلى المنشد هذا، ثم ما تلبث جماعة أخرى أن تتوقف أيضاً، حتى يتضاعف عديد المستمعين، كانت كلماته تلهب حماسة الناس، وهو الرجل العجوز، المعمر، الذي كان يقف إلى جانب شويسكي، وإذ ذاك تنشب معركة بين الحرس المدججين بالسلاح، وأسرة شويسكي، ينتصر فيها هؤلاء الحرس، تقبل النساء الباكيات على البطل شويسكي، ليقبّلن يديه ورجليه، مودعات إياه، وألقى البطل خطابه الأخير قبل الموت.

الخط التاريخي/ الواقعي لعروض المسرح

لن أتطرق إلى عروض المسرح كلها، مسرح موسكو الفني بالطبع، لسبب بسيط وهو أنها كانت كثيرة، تصعب الإحاطة بها جميعها، إضافة إلى ذلك، فإن العديد منها، كان يحمل توقيع دانشينكو، وعلى الرغم من أنني كنت أنوي المشاركة في إخراجها، أو هكذا كانت الخطة تقول، لكن شيئاً من هذا القبيل، لم يحدث عملياً. وهكذا، وعلى سبيل المثال، كان الأمر مع مسرحيات إبسن، وبراند، وبيرغونت، وروزمر وهولمر، وأخرى، ولايمكن إغفال أعمال أخرى، لعبت دوراً هاماً في حياة مسرحنا كإعداد دستويفسكي الشهيرة، (الأخوة كارامازوف)، ونيكولاي ستافروغين، وقيسيرر، ويوتكيفيتش، ومسرحيات ليونيد أندرييف.

أجد نفسي مضطراً للاختصار في أفق ذكرياتي، وفي الوقت نفسه، أريد أن أجمع، بشكل خاص، المادة الأكثر نمطية في مسيرة المسرح الفني، والتي تؤثر وبقوة في تطوري الفني. وتسهيلاً للدراسة يمكن تقسيم عمل المسرح إلى ثلاث فترات.

الفترة الأولى: وهي التي تتناول بداية التأسيس، أي من عام ١٨٩٨ إلى ثورة ١٩٠٥.

الفترة الثانية: من عام ١٩٠٦ إلى ثورة أكتوبر.

الفترة الثالثة: من ثورة أكتوبر إلى وقتنا الحاضر.

وسوف أتحدث عن تجربة المرحلة الأولى، فترة البحث عن المسرح، مع تسجيل للأخطاء التي ارتُكبت، ولو باختصار، والتيه، ومن ثم النتائج التي وصلنا إليها، ورجائي من القارئ ألا يفاجأ بهذه القسوة، والمطلبية، التي أقوّم من خلالها تجربتي، ونتائجها، وأرجو ألا تعدها شكلية، لأنها من وجهة نظري

طبيعية، لكل من يبحث عن الجديد دائماً، فإذا كان الفنان يركن إلى ما وصل إليه، ويشعر بالاستقرار والسكينة، فإن بحثه سرعان ما يتوقف. المتفرج الذي يشعر بالرضا عن واقع مسرح موسكو الفني، سواء عمّا قدمه مخرجوه، وفنانوه، وأنا بخاصة، فإن هذا الرضا ليس سيئاً، بل لعله هام، ولكن بالنسبة إلي، ولكثيرين منا، الذين يتطلعون إلى الأمام، يبدو الحاضر مستهلكاً، وقديماً، انتهت صلاحيته إلى ما ينظر إليه، كإمكانية لا تزال قائمة.

الفترة الأولى من حياة المسرح، استمرار لما حدث في جماعة الفن والأدب، والآن كما في ذلك الوقت، مشاعرنا الفتية، كانت ولا تزال تستجيب لكل ما هو جديد، على الرغم من الميل إلى المثير، إلى الذي ينسجم مع روح العصر، ولنقل إلى المؤقت في وقته، هكذا هو الفن.

لم يكن ثمة منهج أو نظام عمل يحكم، يقوم على أسس، إذ كنت أنتقل من طرف أو ضفة إلى طرف آخر، أو ضفة آخرى، آخذاً معي ما كنت قد عثرت عليه من قبل، كنت أحمل الجديد من الأمتعة، وأذهب في الاتجاه المعاكس، الذي يجيء مكان القديم، وأثناء الطريق يضيع الذي اكتسبناه، والذي تحول في معظمه إلى مجرد نمط، لكنَّ شيئاً ما مهماً وضرورياً تراكم وترسخ في سر الروح الإبداعية، أو التحق بإنجاز التقنية التي تشكلت.

هكذا صار العمل وتطور في اتجاهات وطرق مختلفة، إنها خطوط البحث الإبداعي، التي افترقت عن بعضها بعضاً، لتعود وتتقاطع من جديد، وسوف أتناول كل خط، مستقلاً عن الآخر، وليكن في هذا المثال المجازي، كل خط يُجسد نسقاً طويلاً، سلسلة كاملة، من العروض المتشابهة والأبحاث.

السلسلة الأولى من العروض النمطية لمرحلة البداية، في مسرحنا، مسرح موسكو الفني، كانت تسير وفق الخط التاريخي/ الواقعي، (القيصر فيودور)، (موت إيفان الرهيب)، (شايلوك)، (أنتيغون)، (سلطان الظلام)، (يوليوس قيصر)، هذه العروض كلها تنتمي إلى هذه المرحلة.

لنبدأ بـــ (إيفان الرهيب) لألكسي تولستوي، حيث الخطة الإخراجية، استمرار مباشر لما بدأته في (القيصر فيودور)، في هذا العمل طُبق الخط

التاريخي/ الواقعي، كما لم يطبق في عمل آخر، من حيث القوة والزخم، وتجدر الإشارة هنا إلى أن التطبيق الذي نحن بصدده، ينطوي على السلبيات والإيجابيات، ففي عرض مسرحية موت إيفان الرهيب، كانت ثمة أماكن ناجحة، تستحق أن يُشار إليها، كما في اللوحة الأولى، التي تجري أحداثها في البرلمان (الدوما) في غرفة منخفضة، من غرف القصر، يلفها الظلام، كما كل شيء.

في عهد القيصر إيفان، الوقت صباح أحد الأيام، والجو السائد، أشبه بأجواء الكنائس، قبيل الفجر، حيث الفتور والتثاؤب في أعين المصلين، وهم يخطون خطوات بطيئة ثقيلة وسط الظلام، وكأنهم لا يزالون يستعيدون بقايا أحلامهم.

يقف الناس مجموعات لا يتحدثون إلا قليلاً، بل لعلهم يفكرون أكثر مما يتحدثون، المزاج سيء لدى الجميع، لأنه ليس ثمة مَخرج من الوضع الذي هم فيه، رفض إيفان الرهيب العرش، وتخلى عنه، ولا أحد يحل محله، إنهم خائفون إلى درجة أن أحداً منهم، لا يجرؤ على الذهاب إلى القيصر، ليطلب إليه أن يعيد النظر في قرار تخليه عن العرش، ينبلج الفجر، وأول شعاع من أشعة الشمس، يشق طريقه عبر نافذة صغيرة في الأعلى، ليسقط على رأس النبيل الشاب بوريس غودونوف، ويبعث فيه الحماسة، فيلقي خطاباً رائعاً يحي الأمل في النفوس، فيتشجع النبلاء، ويمضون إلى القيصر، ليسألوه البقاء على العرش.

واللوحة التالية تمثل العبد المذنب، إيفان الرهيب، الذي أرهقه الأرق، والذي نراه يصلي، وينهي صلاته، والشموع كلها تضاء، حيث الذهب الأصفر اللامع والجواهر الثمينة المتلألئة. ويُرى من خلال الباب الصغير المنخفض شكل رجل متشح بالسواد، طويل القامة، ينحني مئات المرات وهو يصلي، ويبدو عليه الإعياء الشديد والإنهاك، وهو يفعل ذلك، وما إن ينتهي حتى يخفض رأسه، ليمر من الباب، ممتقع الوجه، غائر العينين، ويسقط من شدة الإعياء على الكرسي قرب السرير، ثم ما يلبث الضوء أن ينسرب من خلال النافذة، ويسمع إيفان الرهيب أصوات النبلاء (البويار) قادمين إليه، فيسرع إلى خلع ثيابه، ويتمدد في فراشه، وليس عليه سوى قميص واحد، ويتظاهر بأنه ميت، يتقدم النبلاء، وهم يمشون على رؤوس أصابعهم، وكأنه قد حكم عليهم بالإعدام، رؤوسهم منكسة،

يحيطون بالسرير من كل جانب، يركعون بهدوء، ثم يسجدون بحيث تلامس جباههم أرض الغرفة، يستلقون على الأرض لا حراك فيهم، لا يتحرك إيفان الرهيب، متظاهراً بالنوم، وتمضي لحظة رهيبة، يختمها غودونوف بكلمة بارعة تنطوي على خبث مبطن، وتليها ابتهالات (البويار) وهم يتضرعون إلى القيصر إيفان، بأن يتلطف ويعود إلى العرش، بيد أنه يُظهر من المكر والدلال ما يجعلهم يعيدون رجاءهم المرة تلو الأخرى، ثم ينهض من فراشه، ساحباً ساقه النحيلة البيضاء العارية، ينهض بصعوبة متكئاً على من حوله، حيث يُلبسه هؤلاء ثيابه، ويضعون التاج على رأسه، ويسلمونه الصولجان، ولا تمضي لحظات، حتى نرى ذلك المتمارض، الذي كان على وشك أن يموت، يعود إلى الحياة، وكأن شيئاً لم يكن، وعلى مرأى من الجميع يقوم الرهيب كالنسر، الذي عادت إلى عينيه ما لعيني هذا الأخير من بريق وهيبة، ويعلن بصوت هادئ، لكنه نافذ وقوي، الحكم بالإعدام على شويسكي ذلك الوقح، الذي تجرأ على عدم المجيء مع النبلاء، لينحني أمام القيصر، وهنا نسمع رنين الأجراس، ونرى الموكب الملكي، وهو يخترق الكاتدرائية للصلاة، ووسط هذا الموكب يسير في جبروت وبأس وخيلاء أحد أهم القياصرة وأقساهم قلباً، إنه القيصر إيفان الرهيب.

حاولنا ونحن نعمل على عرض (القيصر إيفان) أو(موت الرهيب)، الابتعاد ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، عن الصور النمطية التقليدية لشخصيات النبلاء (البويار) التي شاعت في المسرحيات الروسية القديمة.

تجدر الإشارة هنا، وللحقيقة، إلى أن ذلك النمط معدٍ ومزعج، وبمجرد الاقتراب منه مرة، يستولي عليك، يمسك بك، ويزحف إلى مخك وقلبك وأذنيك وعينيك، وكان علينا أن نجد وسائل وطرقاً جديدة لتقديم مسرحيات النبلاء، تُقصي تلك القديمة، ولقد نجحنا، أكثر من مرة، فيما يتعلق بالجوهر الداخلي، الذي يُعدّ أساس الفن.

وفي اندفاعنا الثوري، لجأنا إلى النتائج الخارجية للعمل الإبداعي، وفوتنا على أنفسنا أهم المراحل الأولى، أي ولادة الشعور، بعبارة أخرى بدأنا بالتجسيد، من دون أن نعيش ذلك المضمون الروحي، الذي كان علينا أن

نشكله، وعندما لم نجد طرقاً أخرى، اتجه الممثلون مباشرة إلى الشخصية من الخارج، ولذلك ارتدينا كل ما هو ممكن من الملابس والأحذية، ووضعنا الأنوف واللحى والشوارب والشعر المستعار والقبقاب، آملين بأن نمسك بهيئة الشخصية، بصوتها، وأن نحس فيزيولوجياً بجسد الشخصية التي نقدمها.

كنا نعوّل على المصادفة، على الحادث البسيط، على النجاح، وعلى عديد من البروفات، لكن وعلى طريقة عسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم، وجدنا فائدة في ذلك، حيث تعلم الفنانون كيف يتقنون السمات والملامح التي تمايز الشخصية من الخارج، وهذا بلا شك جانب مهم من إبداع الممثل، ولقد ساعدت هذه الابتكارات الخارجية على تجذير وترسيخ الخط التاريخي/ الواقعي في مسرحنا.

وللأسف إنني أنا نفسي تابعت الأخطاء السابقة في الإخراج، أي إنني كنت أضع الميزانسين وأنا في مكتبي، وألعب الأدوار كلها، لكي يأتي الفنانون الشباب ويقلدوني، إلى أن يستوعبوا تصوري ويدخل فيهم، أو يقاربهم. ما العمل؟ فأنا لم تكن لي موهبة تعليم الآخرين، أو تلقينهم، وكل ما كنت أملكه من الموهبة، كان أن أمثل، من دون أن أحظى بمدرسة أو منهج، وذلك لأنني كنت قد أحضرت معي كيساً مليئاً بطرق ووسائل وأدوات، من الأنواع كافة، وهكذا وبشكل فوضوي، لم يبق لي إلا أن أضع يدي في الكيس، وأسحب منه ما يقع في متناولها.

لاقى الخط التاريخي/ الواقعي نجاحاً كبيراً، وراح الناس يتحدثون عنا في الصحافة والمجتمع.

ولكن في الوقت نفسه، قالوا عنا، إننا واقعيون، طبيعيون، متحفيون (نسبة إلى المتحف) غارقون في التفاصيل، والشكليات الخارجية، ولقد تعمّق سوء الفهم هذا، وتأصّل لدى الكثيرين على الرغم من الجهد الذي بذلناه خلال ربع القرن الأخير، حيث اتجهنا إلى التنوع والتعدد، والانتقال من ضفة إلى ضفة أخرى مضادة، ونحن نطور أنفسنا ونجدد، ولكن ما حدث بالفعل هو أن للمجتمع والرأي العام صفة تلازمه، وهي أنك إن نظرت إلى نقطة معينة، فإنك لا ترى غيرها، والسُمعة التي عُرفنا بها، ظلت ثابتة - كما هي - لا تتغير. وفي الواقع، إن مسرحنا كان مخالفاً لما عُرف عنه، ولما يظنه الكثيرون، لقد وُجد من أجل المُثل

العليا في الفن، الخط التاريخي/ الواقعي كان مجرد مرحلة، مجرد بداية، على طريق تطورنا، وكان أيضاً محصلة أسباب مختلفة وعديدة وكثيرة، ولعل أهمها، وفي مقدمتها عدم استعداد الفنانين أنفسهم للقيام بمهمات كبيرة.

والحقيقة أننا كنا المسؤولين عن عدم نضجهم ووعيهم لضرورة التجديد في التفاصيل التاريخية على خشبة المسرح.

ولأن مسرحنا ولد من نواة تقاليد شيبكين، فإنه أصرّ دائماً على الاعتراف بالممثل سيداً على الخشبة، ومن أجله وله فعلنا كل ما في وسعنا، وفي الوقت الذي يجري فيه الحديث عنه، لم يكن وضع الممثلين الشباب المبتدئين يُسر الخاطر، وكانوا في حاجة ماسة إلى المساعدة، تقع على كواهلهم مسؤوليات جسام، لا قبل لهم بها، وهم الذين لا يملكون الخبرة والوعي، وفي الوقت ذاته، لكي يستمر المسرح لابد له من النجاح، وطالما أن الشباب لم ينضج بعد لتحقيقه، اضطررنا إلى التغطية على غياب النضج هذا من جهة، والبحث عمن يساعدنا من العاملين المبدعين في العرض المسرحي، بل وإلقاء الجزء الأكبر من العمل عليهم، في إطار العمل الجماعي من جهة أخرى.

وكان إذا توافر للمسرح فنان ديكور موهوب، فإنه يتولى كل شيء من الديكور إلى الملابس، وطالما أن ثمة مخرجين، حققوا بأفكارهم وابتكاراتهم النجاح، وأبهروا المتفرجين بحلولهم الفخمة والمزركشة، فقد أخفوا بذلك أخطاءهم وأخطاء الفنانين الذين لا يمتلكون الخبرة.

وإزاء تغطية المخرجين وفناني الديكور التي أشرنا إليها، والتي لم يلحظها أحد، أعطينا الممثلين فرصة التكسب، وتشكيل الفرقة.

جاء العرض واقعياً، لأن المخرجين اعتمدوا على طاقم من الممثلين بلا خبرة، اضطروا إلى أن ينيطوا بهم مهمات إبداعية بسيطة، مادتها ما يعرفونه من ملاحظات بيئتهم وحياتهم اليومية.

ومن نافل القول، إن هذا الوضع ساعد على توكيد الخط التاريخي/ الواقعي في مسرحنا، وهذا الوضع ذاته ساعد على خلق المزاج الثوري الذي كان سائداً في ذلك الوقت في المسرح، كان شعارنا: (ليسقط القديم، مرحباً

بالجديد!) ولم يكن غريباً أن تلهج ألسنة، حتى أولئك الذين كانوا يحبون على المسرح، بانتقاد القديم وعدم صلاحيته، كنا نحن ننظر بحذر إلى المسرح السابق وممثليه ومدرسته، لأن هدفنا الذي لم نحد عنه، كان الفن الجديد، ولقد سيطر هذا المزاج على المرحلة الأولى، ربما لأننا غريزياً، وجدنا فيه مبررنا، وحقنا في الوجود لاحقاً، وهل رأينا في الوقت ذاته، في الشرطية التي كانت تسود معظم المسارح، ثورة مفاجئة جديدة؟

وهكذا وإزاء حيرة وارتباك المعاصرين، بدا لنا ذلك واقعية داخلية، نفسية روحية حقيقة، المعايشة الفنية، وإحساس الفنان، وهذا أصعب ما هو موجود في فننا، لأنه يتطلب إعداداً مضنياً وطويلاً لما يمكن أن ندعوه العمل الداخلي.

بيد أن الثوريين لجوجون لا يطيقون الصبر، لأنهم يريدون تغيير كل شيء وبسرعة، يريدون إزاحة القديم ورؤية نتائج واضحة ومقنعة ومؤثرة، وأن ينشئوا حالاً فنهم الجديد.

الحقيقة المادية الخارجية تلفت النظر، فنراها قبل كل شيء، ونستوعبها حالاً، ونجد فيها تجسيداً للفن الحقيقي واكتشافاً يدعو للسرور، هزيمة القديم، وإذ وقعنا في فخ الواقعية الخارجية، اضطررنا للسير على طريقها، وبقدر أقل من الممانعة.

وللإنصاف يجب أن نقول، إن بين أخطائنا في ذلك الوقت، خطيئة ظلت مخبوءة - ربما كان الأمر ضرباً من اللاوعي، غير مقصود - وهي جوهرية وهامة، أساس كل فن: السعي إلى الحقيقة الفنية الصحيحة، وهذه الحقيقة الفنية التي نحن بصددها الآن، كانت بالنسبة إلينا في ذلك الوقت، تميل نحو الخارج، خارجية. كانت حقيقة الأشياء المادية الأثاث، والملابس، والإكسسوار، والإضاءة، والصوت، والممثل من حيث هو جسد، ولكن شيئاً واحداً استطعنا أن ننجزه وبشكل حقيقي - على الرغم من الحقيقة الفنية الخارجية، والفنان المسرحي اللذين كانا يهيمنان على خشبة المسرح في ذلك الوقت - وهو انفتاح بعض الآفاق على المستقبل.

الخط الخيالي

الخط الخيالي كان يتضمن (الطائر الأزرق) و(عروس الثلج)، كنت منذ صغري مغرماً بالعروض الخيالية، وكنت مستعداً لأن أقدم عرضاً من أجل ذلك، حتى ولو من قبيل المغامرة، في مثل هذه العروض يشيع الفرح والصخب والجمال والتسلية، هنا أجد متعتي وراحتي ودعابتي، التي لا يمكن للفنان أن يتخلى عنها، في المسرحيات الغنائية الفرنسية ثمة كلمات تقول:

يجب أن نشرب كأس كليكو Detemps entemps il faut

من وقت إلى آخر Prendre un verr de clico

والخيال بالنسبة إلي أكثر من كأس شمبانيا ينعشني.

لهذا السبب تحديداً أقبلت على تقديم (عروس الثلج) و(الطائر الأزرق) ولم تكن الأسطورة، هي التي جذبتني في المسرحيتين المذكورتين، وإنما ذلك النفس الملحمي الروسي الجميل، في الأولى، والتجسيد الرمزي في الثانية، وما يدعو إلى السرور ابتكارُ شيء، لا نظير له في الحياة، وفي الوقت ذاته، نجد هذا الشيء في أنفسنا، في الشعب، في حكاياته وفي خياله.

(عروس الثلج) حكاية، حلم، تراث وطني، إنها حكاية روسية، أبدعها استروفسكي شعراً، شعر بديع له وقع خاص، واستروفسكي الذي يُصنف كاتباً واقعياً معنياً بالحياة الروسية، والبيئة الروسية، كتب شعراً رومانسياً جميلاً وعذباً، يخيل للمرء وهو يقرؤه، أنه لا يكتب نوعاً آخر غيره، وها أنذا أعرض لمحات أو ومضات سريعة من عملي على إخراجها، في المشهد الاستهلالي

(البرولوغ) جبل تغطيه أكوام الثلوج، وأشجار ونباتات متنوعة، تزداد كلما اقتربت من السفح عند الأضواء الأرضية، وقد تساقطت أوراقها بفعل الصقيع وفروعها العارية تصرصر، كلما عصفت بها الريح الباردة.

هناك منحدر يبدأ من مقدمة خشبة المسرح، ويستمر صاعداً حتى يصل مؤخرتها بحيث يملؤها كلها، ويحتوي هذا المنحدر على أخاديد نازلة وأرصفة صاعدة، غطينا هذا كله بأكياس كبيرة محشوة، تظهر سطح الجليد غير المستوي، وقد بدت الأشجار مكسوة بالصقيع الذي يجعلها تنوء بحمله الثقيل حتى تمس أغصانها الأرض.

ومن بعيد يُسمع غناء حشد من الناس، إنهم سكان قرية سعيدة، من مملكة بريندي، جاؤوا ليحتفلوا بالعيد، وفقاً للتقاليد الوثنية، عيد (ماصلينيتسا) الأسبوع الذي يسبق الصيام، يحملون رمزه، وهو تمثال من القش، يحرقونه في النهاية، الجميع يشاركون في الاحتفال. أطفال ونساء ورجال، يصخبون، ويمرحون، ويغنون، ويرقصون، ويركضون على صخور الجبل، يهبطون ويصعدون، يدورون حول التمثال الذي يحملونه، ثم يأخذونه بعد ذلك، ليحرقوه في مكان آخر مناسب، ثم يمضي معظمهم ولا يبقى إلا أزواج من العشاق، الذين ربما أرادوا المزيد من القبلات، قبل أن يدهمهم الصوم الكبير، فاختفوا تحت الأشجار.

وأخيراً يتراكضون ضاحكين وهم يلعبون، ثم يحل صمت احتفالي، حيث تتنزه الرياح في الغابة الساحرة الغامضة، وتصر الأشجار وتُسمع بعد ذلك سيمفونية كاملة من الأصوات غير المفهومة، يقبل بابا نويل من بعيد، وهو يغني بصوت جهوري مدوٍ، يتردد في الأفق، فتجيبه الوحوش والأشجار والساحرات، في الوقت نفسه، وعلى مقدمة الخشبة، وحيث ترسل الشجيرات أغصانها الصغيرة الملساء - العارية - تموجات مئات الأصابع، إنها الفروع والأغصان الصغيرة، يضرب بعضها بعضاً، فينبعث من هذا الضرب صوت، وكأنه أنين وحنين، ثم نرى حشداً من مخلوقات الغابة، خرجت من الأرض،

وتحولت إلى أشجار أو إلى أشباح غامضة، عظامها ملتوية، وكانت مختبئة داخل جذوع الأشجار، بل ربما كانت أشجاراً يابسة من هذه المخلوقات الغامضة النحيلة العملاقة، وقد علا أغصانها زغب أبيض، كما لو أنه لحية رجل عجوز، وثمة آخرون - من هذه المخلوقات - بناء مكتنزون شحماً ودهناً، لهم شعر طويل، كأنه شعر النساء، وهناك نوع ثالث قصار القامة كالأطفال، نهضوا كلهم وكأنهم يبحثون عن إنسان ما على مقدمة الخشبة، كل هؤلاء في غابة دبت فيها الحياة والخضرة، فأشاعت من حولها طابعاً مسرحياً مؤثراً، لم يكن متوقعاً، بل ربما أثار الرعب في قلوب السيدات الجالسات في الصفوف الأولى من الصالة.

جمال المسرحيات الخيالية، يكمن في قدرتها على مفاجأة المتفرج، بحيث لا يفهم بسرعة كيف أعدت هذه التقنية الخادعة.

وكان صعباً في هذا السياق أيضاً، أن يستوعب المتفرج حقيقة أن الشجيرات التي كانت في مقدمة خشبة المسرح، لم تكن في الواقع إلا ممثلين ثانويين، يرتدون ملابس يحسب الناظر إليها، أنها أشجار وشجيرات، ونرى كيف يستيقظ الدب ويطل برأسه من أحد الكهوف، ثم يشرع في الزحف بين أرواح الغابة ومخلوقاتها الغادية والرائحة فيها، وقد بدا بجسمه الضخم ذي الفرو الأسود الفاحم الذي يزيده سواداً بياضُ الثلج من حوله.

وهكذا يكون الإيهام قد حقق الغاية منه، ولا شك أن المتفرجين يحارون في الطريقة التي استطاع المخرج من خلالها أن يظهر كل تلك الحياة التي لا تختلف عن نظيرتها في الواقع، ولاسيما ذلك الدب الضاري، الذي بدا وكأنه دب حقيقي على خشبة المسرح، والممثل الذي لبس الفرو الأسود عانى بسببه، إذ راح العرق يتصبب منه، أدرك في قرارة نفسه أهمية ما يقوم به، وأدرك في الوقت نفسه، أن ملاحظة الدب في حديقة الحيوان، ومراقبة سلوكه لم تكن عبثاً، إن الوقوف طويلاً أمام قفص الدب أعطى الممثل فكرة حقيقية عن هذا الحيوان، وأذكر أنني إمعاناً مني في الإيهام، جعلت أكوام الثلوج تخفي أرجل

الدب (الممثل) والجزء الأسفل من جسمه حتى لا ينكشف أمره، وهو يتحرك في الغابة، ذهبت إلى أبعد من ذلك، إذ جعلت نصف فروه الأسفل الذي يغطي الأرجل، وكذلك النصف الأدنى من جسمه من الفرو الأبيض حتى تضيع حركاته وسط الثلج الأبيض الذي يتحرك فوقه، فلا يُعرف شيء، أو ينكشف مما أردته أن يبقى سراً من الأسرار.

أما فيما يتعلق بذلك الصوت، فقد جعلته ينتشر أقوى ثم أقوى، حتى يعم الأرجاء البعيدة، ولكي يعرف القارئ الطريقة التي استطعت بوساطتها إحداث هذه الأصوات، يمكنني أن أصحبه إلى داخل المسرح، إلى الكواليس، ولكن أرجوه أن يتخيل فريق التمثيل كله من ممثلين وكومبارس، وكورس وموسيقيين وإداريين وهم في اجتماع، أعطيت كل واحد منهم ثلاث أو أربع آلات موسيقية غريبة، منها الزمامير والصاجات والصفارات، وغيرها من الآلات الموسيقية التي كنا نخترعها بأنفسنا، لهذا الهدف تحديداً، كنت أريد لهذه الأصوات الغريبة أن تعلو، وكان عديد هؤلاء الذين يشكلون أوركسترا يقارب السبعين، يستخدم كل منهم ثلاث أو أربع آلات موسيقية، ولم يتوقف الأمر عند هذا، بل كان الكثيرون يضغطون بأرجلهم على ألواح صنعت لهذا الغرض، لكي تُحدث أصواتاً هي كناية عن صليل وصرير يشبه ما تحدثه الأشجار من أصوات.

وحينما كانت أصوات الأوركسترا تبلغ مداها، كنت أُحدث عاصفة ثلجية، وذلك بقذف نثار من قطع الورق الأبيض الخفيف، تحركها مراوح ضخمة أشبه ما تكون بالبخاخات، فتنتشر على الخشبة من الجهة اليمنى العليا، وإلى الخلف علّقت عديداً من البيارق متدلية الأطراف مربوطة من طرف واحد بعصي، ووسط هذه العاصفة الثلجية، كنا نرى بابا نويل وهو يتدحرج من الأعلى، من الجبال، بجسده الضخم وقد عانقته عروس الثلج، بمعطفها الأبيض، وقبعتها البيضاء.

إليك لوحة أخرى من العرض الذي قدمته (عروس الثلج)..جناح القيصر بيرندي الفيلسوف، والعالِم وراعي الفن والشباب، وحبهم ومشاعرهم الرقيقة وتوقهم إلى علاقات عاطفية مع الفتيات الرائعات الجميلات، اللواتي أشعل الإله ياريل في قلوبهن الأهواء العاصفة في فصل الربيع.

يشغل القيصر جزءاً من قصره، يجلس مع المقربين منه، والحاشية في بهو مغلق حيث يطل على منظر بديع، كان بناء القصر الذي لم يكتمل يجري بسرعة، الجدار الأيسر كله أعمدة تفصل بينها زوايا البيت، وتحيط بها الغابة، أضف إلى ذلك، أن الأعمال الفنية تملأ المكان، حتى إن القيصر نفسه اعتلى رافعة بالقرب من العمود الرئيس، ليصل إلى السقف، ومن ثم راح يدهن بالفرشاة ويرسم زهرة ناعمة، وعلى الأرض وبالقرب منه جلس رئيس وزرائه، مشمّراً عن ساعده رداءه البيزنطي وماسكاً فرشاة كبيرة، وشارعاً في صبغ إطار البيت بلون واحد، وعلى طول إطار الخشبة، حيث تتوضع شجرة ضخمة وهي ما تبقى من البناء، وقف عدد من العميان، ظهورهم إلى المتفرجين، وإلى جانبهم القوالون والمطربون الذين يغنون القيصر والشمس، وترافقهم آلات موسيقية بدائية، يضيف هذا الإنشاد الكنسي جواً احتفالياً طقسياً إلى المشهد، ومن السقف تدلت أرجوحتان، فيهما كاهنان عجوزان لحيتاهما بيضاوان طويلتان، وهما كالقيصر، يصبغان السقف، ويرسمان بالفرشاة أشكالاً جميلة.

يأتي صوت بيرندي العجيب والمدهش وسط هذا الجو، متحدثاً عن السمو ومفلسفاً الحياة والشباب الضائع والحب، كاتشالوف الممثل الذي يقدم نفسه على الخشبة - للمرة الأولى - هو صاحب هذا الصوت، يعلم القيصر بعد ذلك، أن في القرية فتاة جميلة تدعى سنيغورشكا (عروسة الثلج)، ويعلم أيضاً أن ضيفاً من الشرق يدعى ميزغير، خان خطيبته كوبافا بعد أن أُغرم بعروسة الثلج هذه، جريمة فظيعة، أن يخون فتاته، ويحطم قلبها، ويحنث باليمين في مملكة كمملكة القيصر بيرندي، مثل هذا ذنب لا يغتفر! وهكذا دعا

القيصر إلى المحكمة الملكية! والمجرم إلى المثول أمامها، تقف الفتاة كوبافا وهي تبكي وتتضرع إلى القيصر راكعة عند قدمية، والموسيقى تعزف، وهو بثوبه الفاخر الذي صممته الفنانتان ليلينا وغريغورييفا، كل ذلك يخلع المهابة والرصانة على المشهد.

هنا تطل الأوركسترا، كتلك التي شهدناها وسمعناها في قصر روستوف، والفرق يكمن في أن الأجراس هناك كانت تقرع، في حين أن ألواح الخشب هنا هي التي كانت تقرع، ولقد كتبنا نوتة خاصة، وأجرينا تدريبات عليها، واستخدمنا أيضاً الأصوات البشرية الحية (الباص) و(التينور)، وصرخ الرجال في وجوه المتفرجين مباشرة، واصطدم الصوت بسقف المسرح. وعلى وقع الموسيقى والأصوات البشرية، بدأ الشعب يحتشد في قاعة المحكمة، دخل المتفرجون بهدوء وخشوع، تماماً كما يدخلون أي معبد.

بدأت المحكمة جلستها، وانتهت بتمجيد القيصر بيرندي. في هذا الوقت ركضت عروسة الثلج، المسؤولة عن المصائب كلها، التي تحل بعشاقها، وفي يدها فرشاة، تصبغ كل ما يقع في طريقها، ثم ألقتها جانباً وفكرت في طريقة جديدة، وراحت تحدق في أزرار ملابس القيصر، الباهظة الثمن من دون خجل، وقد قابلها بابتسامة وحنو ورقة ولاسيما أنها عروسة الثلج، نصف طفل.

والآن يحضرني، وأنا أتحدث عن إخراج هذا الفصل حادث ممتع أتوقف عنده، لأنه يقودنا إلى أسرار روح الإبداع وعملياتها اللاواعية.

القصة وما فيها، كما يقولون، أنني عندما شرعت بالبروفات، بروفات هذا الفصل، كنت وأنا أنظر إلى الكاهنين في الأرجوحتين المعلقتين في السقف، في مزاج معتدل، وكان خيالي يعمل جيداً، أضربَ المساعدون الذين كانوا قد عُلقوا ساعات تحت السقف، والواقع أنه لم يكن سهلاً على الإطلاق وعلى مدى البروفة كلها، أن يتأرجح المرء في الأرجوحة، نُزعت الأرجوحتان وانخفض السقف، تخيلت نفسي شمشوناً، جُزّ شعره وجُرّد من

القوة التي كان يملكها، شعرت بالخمول والوهن، ولم يكن ذلك نوعاً من المزاج المتقلب، لقد حدث بالرغم مني، وضد إرادتي، أردت بالفعل أن أوقظ نفسي، وحاولت تحريك خيالي، ولكن دون فائدة، وأخيراً أخذتهم الرأفة بي، علقوا الأرجوحتين بشكل أكثر ثباتاً، وحدث لي تحول وانتعشت، وعادت إليَّ الحياة حالاً، ما هذا الأمر الغريب؟ ما سببه؟ ومضت سنوات طويلة، وانتابني الشعور ذاته في مدرسة كييف في كنيسة فلاديمير، كانت الكنيسة فارغة، سمعت غناءً خفيضاً، صلاة. تذكرت أنني كنت هنا، عندما كان البناء قد انتهى حديثاً، حينها بدت لي الكنيسة فارغة، ولكن من الأعلى كانت أشعة تسقط على منتصف المعبد، وكانت ثمة حزم شمسية لها لون الذهب، تضيء الأيقونات المصطفة على سلاسل معدنية، وفي قلب هذا السكون الذي ساد المكان ارتفع غناء الكهنة/ الفنانون الذين كانوا معلقين في أرجوحتين في السقف، كانت لحاهم بيضاء، من هنا إذن جاءتني فكرة لوحة القيصر بيرندي في عروسة الثلج! الآن تحديداً فهمت مصدر خطتي الإبداعية والطريق الذي سلكته إلى خشبة المسرح.

لقد اشتهر العرض بممثله كاتشالوف المبدع الرائع الذي حقق النجاح تدريجياً، وليس دفعة واحدة، ولعبت الفنانة ليلينا دور سنيغورشكا، أما الموسيقى، فقد وضعها خصيصياً لنا الموسيقار غريتشانينوف.

لم ينجح العرض على الرغم مما كان يستحقه، أو مما كان جديراً به، ربما كان السبب في الديكور، ولاسيما ديكور الفصلين الأخيرين، حيث لم توضع قطعه بشكل مناسب على خشبة المسرح، وكانت النتيجة أن الاستراحة لم تكن كافية لتغيير الديكور المذكور، لذلك اضطررنا إلى الإبقاء على الديكور دون تغيير، الأمر الذي أثرَّ في التشكيل الحركي، واضطررنا إلى إجراء تعديل (اختصار) في النص ما كنا نرغبه.

خط الرمزية والانطباعية

وهكذا مضينا نقتفي أثر التيارات والمذاهب المسرحية السائدة، التي كانت تطفو على السطح في ذلك الوقت، ولاسيما الرمزية والانطباعية، لقد أشعل دانتشنكو الرغبة في قراءة إبسن والولع به، وهو الذي أخرج عديداً من مسرحياته مثل: (هيدا غابلر) (عندما نستيقظ نحن الموتى) (الأشباح) (براند) (روز مرهولم) (بيرغونت).. انتقلت عدوى إبسن إلي، وكان من نصيبي إخراج مسرحيتين (عدو الشعب) و(البطة البرية)، وكان طبيعياً أن يُشرف دانتشنكو على عملي.

الرمزية بالنسبة إلينا نحن الممثلين بدت أقوى منا، ولكي نؤدي الأعمال الرمزية، علينا أن ندقق في الدور وفي المسرحية، وأن نعرف ونتمثل في ذواتنا مضمونها الروحي، وأن ننقيه حتى يبدو كالكريستال، ويجب علينا أيضاً أن نجد لهذا الكريستال شكلاً فنياً واضحاً وصريحاً، يضم الجوهر المتعدد والمتنوع والمعقد الكامن في العمل الفني، وللحقيقة أقول إننا في تلك المرحلة، كنا نفتقر إلى الخبرة، ولاسيما تلك المتعلقة بالتكنيك (التقنية) الداخلي.

بعض العارفين، فسروا سبب عدم نجاح الممثلين، باعتيادهم على الواقعية التي كما يزعمون، لا تتعايش مع الرمزية، ولكن في الواقع، كان السبب مختلفاً تماماً، بل معاكساً، ومناقضاً، فنحن لم نكن واقعيين بما فيه الكفاية، عندما تعاملنا مع إبسن، ولاسيما ما يتعلق بالحياة الداخلية للنص.

فالرمزية والانطباعية، وكل ما ينتهي بالتاء المربوطة، هنا في الفن ينتمي إلى اللاوعي (فوق الوعي)، ويبدأ هناك حيث ينتهي ما فوق الطبيعي،

ولكن ذلك لا يستقيم إلا في حالة تكون فيها الحياة الداخلية، الروحية للفنان قادرة على التطور والنمو على خشبة المسرح، بشكل طبيعي اعتيادي، وفقاً لقوانين الطبيعة نفسها، حيث ما فوق الوعي يخرج من أسراره، وعلى هذا الأساس، فإن أقل عنف يُمارس ضد الطبيعة، وما فوق الوعي، يختبئ في وعاء الروح، لينجو من العسف الفظ للفوضى.

لم نكن نعرف كيف نخلق في أنفسنا، وبإرادتنا، الحالة العادية الطبيعية، ونحن نقف على خشبة المسرح، لم نكن نُحسن خلق أرضية طيبة مثمرة في روحنا، في عالمنا الداخلي، لما فوق الوعي (اللاوعي)، تفلسفنا كثيراً، ادعينا الذكاء، وضعنا أنفسنا على سطح الوعي، وعليه كان الرمز عندنا يعود إلى العقل، وليس إلى الإحساس، ملفقاً اصطناعياً، وليس طبيعياً، باختصار لم نتقن سننّ الواقعية النفسية، الروحية التي كنا نؤدي أدوارنا وفقاً لها، استعداداً للرمزية.

في الواقع، كنا هكذا مصادفة، ولأسباب نجهلها نحن أنفسنا، وربما أن للأمر علاقة بالوحي والإلهام من أبوللو.

أنا نفسي سُعدت، وأنا في البروفة العامة أمام جمع من الأصدقاء، لأنني شعرت باللحظة التراجيدية، بإخلاص وعمق، وأنا أؤدي دور ليفبورغ (من مسرحية إبسن هيداغابلر) (لايذكر ستانيسلافسكي مسرحية إبسن أعمدة المجتمع التي كان عرضها الأول في شهر شباط (فبراير) عام ١٩٠٣ ضمن المسرحيات التي قدمها مسرح موسكو الفني، على الرغم من أنه لعب فيها دور المستشار بيرنيك، من المسرحيات التي أخرجها سيتانسلافسكي (هيداغابلر) و(دكتور شتوكمان) و(البطة البرية) و(الأشباح)) عندما أضاع هذا الأخير مخطوطته، وراح يعاني لحظات اليأس الأخيرة، قبيل الانتحار، ومثل هذه اللحظات السعيدة جاءت إليَّ ولأصدقائي ورفاقي من الحدث البسيط الذي لا يمكن أن يكون أساساً للفن.

لكن يمكن أن يوجد سبب آخر، له طابع قومي بحت، يجعل فهم الرمز الإبسني صعباً علينا، خيول إبسن البيض في مسرحيته روزمرشولم، ربما لا

تبدو لنا نحن الروس، كما تبدو للإسكندفانيين (عربة إيليا التي تمرق وسط السماء عبر البروق والرعود في يوم إيليا العاصف.).

لعل تشيخوف كان على حق، عندما ضحك وقهقه، هكذا فجأة، من دون سبب، وهتف فجأة قائلاً:

(اسمعوا آرتم لايستطيع أن يلعب إبسن!).

وبالفعل، فإن إبسن النرويجي، وآرتم الروسي لا يلتقيان.

ألا ينطبق ما هتف به تشيخوف علينا، نحن الفنانيين، الذين كنا نجرب الرمزية الإبسنية؟.

خط الفطرة والإحساس

مسرحية النورس

هناك مسرحية أخرى تنتمي إلى خط الفطرة والإحساس، وأنا أرى أن مسرحيات تشيخوف كلها، وبعض مسرحيات غاوبتمان، وإلى حد ما مسرحية الكاتب الروسي غريبييدوف (ذو العقل يشقى) ومسرحية الكاتب إيفان تورغينيف؟ كلها تنتمي إلى حظ الفطرة والإحساس. والمسرحيات التي أُخذت أو أُعدت عن روايات فيودور دستوييفسكي.

مسرحية (النورس)، هي العرض الأول من هذه السلسلة (عرضت المسرحية للمرة الأولى في مسرح موسكو الفني ١٧ كانون الأول عام ١٨٩٨)، ولن أتعرض للعروض التشيخوفية كلها، لأن هذا ضرب من المستحيل، والممتع في أعمال تشيخوف، أنك لا تستطيع نقلها من خلال الكلمات، لأن ثمة ما يُخفي وراءها، إما في لحظات الصمت، أو في نظرات الممثلين في إحساسهم الداخلي.

وعبر هذا الوضع، تحيا المواد الميتة على خشبة المسرح، وتضاف إليها الأصوات والديكور والشخصيات التي يؤديها الفنانون، والمزاج الذي يسود في المسرحية، وبكلمة واحدة العرض كله.

المسألة برمتها، هنا تكمن في الفطرة الإبداعية والإحساس الفني، الكاتب تشيخوف هو الذي يشي لي بذلك الخط، أي خط الفطرة والإحساس، ولكي نكشف عن الجوهر الداخلي في النص التشيخوفي، من الضرورة بمكان التنقيب والبحث في أعماقه الروحية، ومن نافل القول إن مثل هذا الإجراء يتطلب عملاً فنياً ذا محتوى روحي عميق، وتشيخوف بخاصة هو الذي يحتاج

إلى مثل هذه المقاربة، أكثر من أي كاتب آخر، لسبب بسيط، وهو أنه ليست هناك سبل أو طرق أخرى، وتجدر الإشارة هنا إلى أن مسارح روسيا كلها وكثيراً من المسارح الأوروبية، حاولت أن تقدم تشيخوف متكئة على الأساليب القديمة في التمثيل، فماذا حدث؟ انتهت محاولاتهم بالفشل، سمّ لي ولو مسرحاً واحداً أو عرضاً واحداً، قدم تشيخوف على خشبة المسرح، معتمداً على ما يمكن أن ندعوه المسرحة العادية، واللافت للانتباه هنا أن المخرجين الذين اقتربوا منه، لم يكونوا عاديين أو مغمورين، بل كانوا أفضل فناني العالم الذين لا يمكن أن نتجاهل موهبتهم أو تقنيتهم أو خبرتهم.

مسرح موسكو الفني، وحده استطاع إيصال بعض مما أعطانا إياه تشيخوف، إلى خشبة المسرح، في وقت كان المسرح في طور التأسيس.

حدث ذلك لأننا سُعدنا بإيجاد مدخل جديد إلى تشيخوف، مدخل خاص، وهذه الخصوصية هي إنجازنا ومساهمتنا الهامة في الفن الدرامي، والواقع أن مسرحيات تشيخوف، وبسبب من ذلك النوع الذي يمكن اكتشاف أهميته الشعرية بسرعة، حينما تقرؤه تقول لنفسك: «حسناً، ولكن لا شيء متمايزاً، لا شيء خاصاً، لا شيء مبهراً، كل شيء كما ينبغي، كل شيء عادي، معروف، لا جديد»، والقراءة الأولى لأعماله مُخيبة للأمل، حيث يبدو أن لاشيء يمكن أن تقوله أو تقصه عنها، الموضوع، الحبكة؟ يمكن تلخيص هذين الأخيرين بكلمتين، الأدوار كثير منها جيد، لكن ليست تلك التي يجد فيها الممثل ما يلعبه، أو ما يبحث عنه من أدوار جيدة، أو شخصية تستهويه ويُعرف من خلالها، معظم هذه الأدوار صغيرة، بلا خيط، أي ذات بعد واحد أو ورقة واحدة، وبالتالي، فهي لا تحتاج خيوطاً لخياطتها.

يتذكر المرء كلمات من النص، مشاهد، ولكن الغريب هو، أنك كلما أعطيت ذاكرتك الإرادة والقوة، ازدادت رغبتك بالتفكير في المسرحية. بعض الأمكنة، بعض المقاطع تجبرك من حيث العلاقة، أو الرابط الداخلي، تذكّر مقاطع أخرى ربما تكون أفضل، بعبارة أخرى تتذكر العمل كله، تقرأ ثم تقرأ، ثم تشعر أن في الداخل مكنونات عميقة.

اضطررت لأن ألعب دوراً واحداً، مئات المرات، ولكنني لا أذكر عرضاً واحداً، لم أكتشف فيه إحساساً جديداً، مشاعر جديدة، في روحي، وفي العمل ككل، كنت أقف على أعماق جديدة، ألوان جديدة، لم أكن ألاحظها من قبل.

تشيخوف كاتب لا يمكن استنفاده بصرف النظر عن اليومي الذي يعبر عنه، أو الذي يبدو كما لو أنه يعبر عنه دائماً وهو يتحدث باستمرار عن اللازمة الأساس المتكررة في أعماله ليس العابر أو الجزئي، وإنما الإنساني بكل ما في الكلمة من معنى، ولهذا فإن حلمه بالمستقبل والحياة على الأرض، ليس صغيراً، أو ينم عن ضيق أفق، وإنما على العكس من ذلك عريض واسع، مثالي، والذي ربما سيبقى هكذا بعيد المنال، أحلام تشيخوف بالمستقبل، تشير إلى الثقافة الروحية العالية، إلى الروح العالمية، إلى ذلك الإنسان، الذي يهمه مصير الكرة الأرضية كلها، والحياة الرائعة الجديدة، التي من أجلها نحتاج إلى مئتين، ثلاثمئة ألف سنة من العمل والكد والمعاناة، هذا كله من ذلك المجال السرمدي الذي لا يمكن إلا أن يثير قلقنا.

مسرحياته مليئة بالفعل (فعلية)، ولكن ليس ذلك الفعل الخارجي، وإنما ذلك الذي ينمو من الداخل، وفي الفعل ذاته، الذي يقوم به الناس، يكمن فعل داخلي معقد، ولقد برهن تشيخوف أفضل من الجميع، على أن الفعل المسرحي، يجب أن يُفهم من حيث المعنى الداخلي، وأنه وحده - المعنى الداخلي - المُطهر والمنقى من النفاق والرياء، يجب أن يُبنى عليه ويُؤسس الفن الدرامي في المسرح.

وفي الوقت الذي يسلي الفعل الخارجي، أو يثير الأعصاب، أو يُلهي، فإن الفعل الداخلي، يُعدي، ويستولي على روحنا ويمتلكها.

ومن الطبيعي، أنه من الأفضل أن ينصهر الاثنان معاً - الداخلي والخارجي - ومن هذا الانصهار، يكسب العمل تكامله على خشبة المسرح، وفي الأحوال كلها، فإن الفعل الداخلي يجب أن يكون في المكان الأول.

من هذا المنطلق يخطئ أولئك الذين يلعبون في مسرحيات تشيخوف الحبكة ذاتها، بمعنى يُعوّلون عليها فقط، ويسبحون على السطح، ويتكلفون في

الأداء، ويتصنعون، ويظلون في إطار الصور الخارجية للأدوار، دون أن يخلقوا الصور الداخلية والحياة الداخلية. أجمل ما في تشيخوف مستودع الروح لشخصياته. ويخطئ أيضاً أولئك الذين يحاولون أن يلعبوا، أن يعرضوا.

مختصر القول، إن علينا أن نكون، أي أن نعيش، أن نتواجد في الفكرة التي وضعها الكاتب داخل شريان الروح الأساس، وهنا تظهر قوة تشيخوف وطرقه وأساليبه المتنوعة، أو ربما بعبارة أدق، الأكثر تنوعاً، والأبرز فيها وسائل اللاوعي القادرة على التأثير لديه، وهكذا نجده أحياناً انطباعياً وأحياناً رمزياً، حيث تدعو الضرورة، نجده واقعياً، وقد نجده إلى حد ما طبيعياً.

الوقت مساء، يطلع القمر، إنسانان، رجل وامرأة، يتبادلان الكلام، الكلام الذي لا معنى له، والذي يدل على أن ما يقولانه لا يحسان به، أو لا يشعران به، (هذه سمة من سمات شخصيات تشيخوف التي تتصرف هكذا دائماً)، وفي العمق يعزفون على البيانو (فالس) رديئاً، يجعلك تفكر في بؤس الروح، في ضيق الأفق، في الوسط **المُمل** المحيط بك، وفجأة ينطلق نِواح من قلب فتاة عاشقة، ثم يعقب ذلك هتاف بعد جملة قصيرة.

- لا أستطيع...لا أستطيع...أنا لا أستطيع.

هذا المشهد لا يقول شيئاً من حيث الشكل، ولكنه يثير تداعيات، وذكريات، ومشاعر أناس قلقين، وثمة عاشق شاب يائس، يلقي عند قدمي الفتاة - وبدافع العطالة - نورساً أبيض جميلاً: هذا رمز حياتي بديع، أو لنأخذ على سبيل المثال ظهور المعلم، الذي لا ينفك يكرر على مسمع زوجته العبارة نفسها، وعلى مدى المسرحية كلها، حتى يستنفد صبرها: (لنذهب إلى البيت... الطفل يبكي).

هذه واقعية، بعدها، فجأة، يأتي مشهد مقرف، مشهد عراك الأم مع الابن المثالي، وهذه طبيعية تقريباً.

قبيل النهاية: أمسية من أمسيات الخريف، يُسمع صوت قطرات المطر على زجاج النوافذ، الصمت يخيم على المكان، ثمة من يلعب الورق، وفي العمق فالس حزين لشوبان، ثم خفوت الصوت، ثم صوت طلق ناري، انتهت الحياة.

هذه انطباعية، وحده تشيخوف - كما لا أحد - يجيد اختيارها ومن ثم يقدم المزاج الإنساني عبر مشاهد متناقضة بحدة، من الحياة العادية اليومية، ويضيف إليها تهكمه وسخريته المحببة. وإذ يفعل ذلك، فإنه يفعله ليس كفنان، وإنما كإنسان، على دراية بسر التأثير في قلوب المتفرجين والفنانين، إنه قادر على الانتقال بهم من حالة إلى حالة أخرى بخفة، تراه يقودهم، يتقدمهم في الاتجاه الذي يريده، وعندما تعيش كل حالة أو مزاج على حدة، تشعر أنك على الأرض، وسط الحياة اليومية التي تعرفها جيداً، والتي تثير في روحك، تعباً عظيماً، من ذلك النوع الذي يدفعك إلى البحث عن حل أو مخرج. هنا وبطريقة لا نكاد نلاحظها، يشاركنا حلمه الذي يشير إلى الحل أو المخرج الوحيد، ونحن نسرع إليه مع الشاعر.

وإذ تقع على هذا الخط، خط منجم الذهب العميق، فإنك تذهب بعيداً، حتى إنك تختار البقاء على السطح، وتتابع الإحساس به من تحت كلمات وأفعال الدور والنص.

وقد يبدو للعين غير الفاحصة، أن تشيخوف، يتبع الخط الخارجي للحبكة، وأنه مشغول بالتعبير عن الحياة اليومية والبيئة والتفاصيل. ولكن مثل هذا الانشغال ضروري بالنسبة إليه، كنقيض لذلك الحلم السامي الذي يعيش داخل روحه غارقاً في الآمال والتوقعات.

والواقع أن الرجل يملك الحقيقة الخارجية والداخلية معاً على الخشبة.

في الحياة الخارجية لمسرحياته يتقن، كما لا أحد غيره، استعمال الأغراض والإكسسوارات والديكورات والمؤثرات الضوئية، والأهم من ذلك أنه يمنحها الحياة، لقد أغنى معرفتنا ووعينا بحياة الأشياء والأصوات والإضاءة على الخشبة، ولهذه المؤثرات أهمية عظيمة في الحياة، كما في المسرح، ولها تأثير عميق في روح الإنسان، غروب الشمس وشروقها، العواصف، المطر، زقزقة العصافير في الصباح، وخبب الخيول على الجسر، وأصوات العربات المغادرة، ودقات الساعة وغيرها، مهمة بالنسبة إلى تشيخوف، ليس لمجرد إحداث المؤثرات المسرحية، وإنما ليكشف لنا حياة الروح الإنسانية.

كيف يمكن فصلنا أو عزلنا، وعزل أو فصل كل ما يجري داخلنا، عن عوالم الصوت والضوء والأشياء التي نحيا وسطها، والتي تعتمد عليها، وبقوة، العوالم النفسية للإنسان؟

وعبثاً سخرت منا الإرشادات الإخراجية المتعلقة بالإضاءة والصوت التي نستخدمها في مسرحيات تشيخوف، لأننا لم نكن نفعل سوى تنفيذ إرشادات المؤلف الكثيرة، وإذا نجحنا في فعل ذلك جيداً، وليس بشكل رديء، وبتلفيق مسرحي، فإننا نستحق الثناء، ومن الصعوبة بمكان خلق الحقيقة الداخلية، حقيقة الإحساس والمعايشة، وسط النفاق والتزييف الخارجي.

تشيخوف وعلى طريقة المبدع الحقيقي، يعرف كيف يقتل النفاق المسرحي، سواء كان داخلياً أو خارجياً، باعتماده على الحقيقة الجميلة والفنية، وفي الوقت نفسه، فهو جد انتقائي في حبه للحقيقة.

فهو لا يحتاج المعايشات اليومية التي تولد على سطح الروح، ولا تلك الإحساسات المألوفة بالنسبة إلينا، التي فقدت أهميتها من كثرة ما استعملت، والتي لم نعد نلاحظها، والتي أضاعت حدتها، إن تشيخوف يبحث عن حقيقته في أكثر الأمزجة ألفة وحميمية داخل ثراء الروح، هذه الحقيقة تثير القلق، خلال مفاجأتها، سرها، وارتباطها بالماضي المنسي، وبذلك التنبؤ - الذي لا يمكن تفسيره - بالمستقبل، وبالمنطق الحياتي الخاص، الذي لا يبدو أن فيه عقلانية، بل إن السخرية والشر يسيطران على الناس، ويضعانهم في مأزق أو يجعلانهم موضع تندّر.

كل هذا لا يمكن ترجمته غالباً عن طريق الكلمات، والمزاج، والهواجس والإيماءات والنكهات وظلال المشاعر، التي تخرج من أعماق روحنا (عوالمنا الداخلية) والتي تتقاطع مع معايشاتنا الهائلة، وإحساساتنا الدينية وما يسمى الضمير الاجتماعي، والشعور السامي بالحقيقة والعدالة، التي تغذيها تطلعات عقولنا وسر وجودنا.

يضاف إلى ذلك أن أدق المشاعر والأحاسيس هذه متغلغلة لدى تشيخوف، في نسيج شعري روسي، يكاد لا يُرى، إنها مشاعر وأحاسيس

عزيزة علينا، قريبة من قلوبنا، لها جاذبية. ولذلك عندما تصادفنا، فإننا وبطيب خاطر، نستسلم لها ولتأثيرها، عندها لا يمكن الإفلات من الاحتراق بها.

ولكي تتمثل تشيخوف، لابد لك من الغوص في أعماق منجمه الذهبي، ولابد لك أيضاً من أن تخضع للإحساس بالحقيقة، وأن تصدقه وتثق به، وتتلقف جاذبيته، حينها يمكن الذهاب مع الشاعر على طرائق الحياة الروحية، على الخط الروحي في مسرحياته، وصولاً إلى الأبواب السرية إلى اللاوعي الفني الخاص، وهنا في هذه الورشات الروحية يُصنع (المزاج التشيخوفي). ذلك الوعاء الذي يُحفظ فيه كل ما لا يمكن للوعي استيعابه وتمثله من غنى الروح التشيخوفية.

لكن تقنية هذا العمل الداخلي معقدة، والطريق إلى اللاوعي الإبداعي متنوع ومتعدد.

كلانا نميروفيتش دانشنكو وأنا نظرنا إلى تشيخوف، من زوايا مختلفة، ولاسيما ما يتعلق بالمخزون الروحي في أعماله، دانشنكو بما يملك من معطيات أدبية - فنية - كتابية، وأنا بما أملك من عملي كممثل، وهنا أريد أن أعترف بأن هذا الاختلاف ضايقنا، لكننا آثرنا أن نتابع السجال، وأن نستمر في النقاش، انطلاقاً من الخاص - الجزئي، إلى العام - الشامل، وكنا نصل أحياناً إلى الخصومة، إلا أنها كانت من النوع الذي يطلق عليه الخصومة الفنية، لذلك لم يكن ثمة خطر على صداقتنا، بل ربما هذه النقاشات جاءت بنتيجة عكسية، إذ عمقت وعينا وعلمتنا كيف ندخل في عمق الفن، أما حول خلافاتنا ومقارباتنا وانعكاس ذلك على العمل في المسرح، تحديداً في المجال الأدبي والمسرحي، فقد اختفى كل هذا، ووصلنا إلى قناعة مفادها أنه لا يجوز الفصل بين الشكل والمضمون، بين الأدبي والنفسي، والجانب الاجتماعي - في النص - عن الشخصيات والتشكيلات الحركية، الميزانسين، والحلول التشكيلية، لأنها بمجموعها تشكل العرض المسرحي، لكننا وبصرف النظر عن أن عملنا الجماعي على تشيخوف، ولكي يعطي ثماره الفنية، تطلب وحدة القوى الإبداعية، وتحديداً:

١- المسرحي الكاتب - الإنسان - المعلم، معلم الشباب المسرحيين كدانشنكو.

٢- المخرج المتحرر من التقاليد والشرطية المسرحية، القادر على إيصال مزاج الشاعر، والكشف عن حياة الروح الإنسانية - على الخشبة - في مسرحياته، من خلال أدوات، مثل التشكيل الحركي (الميزانسين) والأسلوب المحدد في التمثيل، والإنجازات الجديدة على صعيد المؤثرات الصوتية والإضاءة.

٣- فنان الديكور القريب من تشيخوف، مثل الفنان سيموف، وأخيراً كنا بحاجة إلى شباب موهوبين، ممثلين موهوبين نشؤوا على الآداب الرفيعة الحديثة، أمثال كنيبر، وليلينا، وموسكفين، وكاتشالوف، وميرخولد، ولوجسكي، وغريبونين وآخرين.

لقد حاول المخرجون بالوسائل كلها مساعدة الشباب الفنانين، ودفعهم إلى السير على الطريق الصحيح، وكالعادة كانت الإمكانيات الإخراجية الخارجية، هي المتوافرة، وهي التي في متناول اليد، وتلك الوسائل المعروفة، التي يتكئ عليها العرض المسرحي، والتي يلجأ إليها المخرج، أي الديكور والميزانسين والإضاءة والموسيقى، التي لم يكن صعباً بوساطتها، إلى حد ما، خلق المزاج الخارجي.

وقد أثر هذا المزاج الخارجي في أرواح الممثلين، أحسوا الحقيقة الخارجية، وما يرتبط بها من ذكريات حميمة، من حياتهم الخاصة، بُعثت في أوراحهم، وتشكلت منها، تلك المشاعر والأحاسيس التي تحدّث عنها تشيخوف، عندها يمكن القول إن الفنان توقف عن التمثيل، وبدأ يعيش حياة المسرحية، وغدا إحدى شخصياتها، ومن الطبيعي أن شخصيات المسرحية كانت تعكس روح الفنان، والكلمات الغريبة، وأفعال الدور تحولت إلى كلمات وأفعال الفنان نفسه، حدثت معجزة إبداعية.

إنه السر الضروري والمهم في الروح، الذي من أجله يمكن أن تُقدم التضحيات الممكنة، وما يترافق معها من صبر ومعاناة وجهد في فننا.

وإذا كان الخط التاريخي الواقعي قادنا إلى الواقعية الخارجية، فإن خط الفطرة والإحساس قادنا إلى الواقعية الداخلية، ومنه طبعاً وصلنا إلى ذلك الإبداع العضوي، وتلك العمليات السرية، التي تتدفق في مجال اللاوعي الفني، إنه يبدأ هناك حيث تنتهي الواقعية الداخلية والخارجية. وذلك الطريق، طريق الفطرة والإحساس من الخارج عبر الداخل، إلى اللاوعي، ليس كل شيء، وليس الأصوب، إنه الممكن فحسب، لكن في الوقت نفسه، أصبح الأساس على الأقل، في فني أنا، والظروف التي عُرضت فيها (طائر البحر) كانت معقدة وثقيلة.

ما حدث هو أن أنطون بافلوفيتش تشيخوف مرض هذه المرة بشكل جدي، أو لنقل كان مرضه جدياً، فقد عانى من مضاعفات السل، ولم يكن قادراً على تحمل فشل العرض ثانية، كما حصل في العرض الأول في بطرسبورغ، وعدم نجاحه كان من الممكن أن يقود إلى هلاكه، حذرتنا من ذلك أخته القلقة على مصيره، ماريا بافلوفنا، التي توسلت إلينا إلغاء العرض.. وبالمناسبة كنا نحتاج العرض وكان ضرورياً، لأن أوضاع المسرح المالية كانت سيئة، ولابد من عرض جديد، وللقارئ أن يتخيل الوضع الذي كنا فيه - نحن الفنانين - ونحن نقف على خشبة المسرح وفي العرض الأول، وفي صالة لم تكتمل (كان المبلغ الذي جمعناه ٦٠٠ روبل)، سمعنا ونحن نقف على الخشبة صوتاً داخلياً يهمس لنا:

مثّلوا جيداً، حاولوا أن تنجحوا وتحققوا الانتصار، وإذا فشلتم، فاعلموا أن كاتبكم المحبوب سيموت عندما يتسلم البرقية، سيُشنق بأيديكم، وستكونون جلاديه.

لم أعد أذكر كيف مثلنا، فقد انتهى الفصل الأول، والصمت الثقيل يخيم على الصالة، أُغمي على إحدى الممثلات، أما أنا فبصعوبة استطعت الوقوف على قدمي، لأنني كنت يائساً، ولكن فجأة، وبعد صمت طويل علا هتاف المتفرجين، ومن ثم جاء التصفيق المدوي، أنزلت الستارة، ثم ارتفعت، ثم أنزلت ثانية، أما نحن فقد وقفنا مذهولين، بعدها دوى الهتاف وارتفعت الستارة، ثم أنزلت. وقفنا مرتبكين جامدين إلى درجة أننا لم نستوعب أن علينا

الانحناء للتحية، أخيراً شعرنا بالنجاح، ورحنا نعانق بعضنا بعضاً، كما يفعل الناس عشية عيد الفصح.

أذابت الممثلة ليلينا، التي لعبت دور ماشا، من خلال كلماتها الأخيرة الجليد في قلوب المتفرجين، نما النجاح واضطرد، من فصل إلى آخر، وانتهى بالانتصار الباهر، وأرسلنا برقية إلى تشيخوف.

كان النجاح الأكبر من نصيب الممثلتين أولغا كنيبر التي لعبت دور أركادينا، وليلينا التي لعبت دور ناشا، إذ تفوقت كل منهما في أدائها، وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى لوجسكي الذي لعب دور سورين، وآرتيم (شامرايف) وميرخولد (تريبليف)، وفيشينفسكي (دورن)، وقد ظهرت، في هذا العرض، مواهب فردية حقيقية، أعلنت عن نفسها، وتشكلت من خلال نشاط الفرقة.

ومن الأسماء التي ارتبطت بتشيخوف، الناقد، ن.ي. إيفروس (إيفروس(*) (١٨٦٧-١٩٢٣) صحافي وناقد ومؤرخ مسرحي، كرس معظم كتاباته للحديث عن مسرح موسكو الفني، ففي عام ١٩١٨ صدر كتيب له بعنوان (ستانيسلافسكي، الخبرة والخصائص الفنية) ومن ثم أصدر كتاباً عن الممثل الشهير كوتشالوف في مسرحيتي تشيخوف، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز، لكن عمله الأشهر كان بعنوان مسرح موسكو الفني (١٨٩٨-١٩٢٣)). وهو من أكثر الأقلام احتراماً لإبداع تشيخوف)، كان إيفروس الأول الذي اندفع نحو الخشبة، وراح يصفق بحرارة لدى العرض الأول لـ- (طائر البحر)، وكان الأول الذي بارك موهبة تشيخوف، والفنانين الذين لعبوا أدوار المسرحية، وقدموا عملاً جماعياً متمايزاً.

اعتبر إيفروس ونيكولاي يفريموفيتش منذ تلك اللحظة، أقرب أصدقائنا إلينا، ولقد أعطانا من قلبه المحب الحنون الكثير، واستمر هكذا، حتى آخر حياته، صديقاً مخلصاً، بل مؤرخاً لمسرحنا، الذي يدين له بالشكر والامتنان.

(*) المترجم.

وصول تشيخوف = «الخال فانيا»

حال المرض بين تشيخوف والحضور إلى موسكو أثناء الموسم، ولكنه ومع قدوم ربيع عام ١٨٩٩ جاء يحدوه الأمل بمشاهدة «الخال فانيا» وطلب إلينا عرضها، قال تشيخوف: اسمعوني جيداً، أنا المؤلف، كيف لي أن أكتب إن لم أشاهدها... وبالفعل أكد على ذلك وألح.

لكن ما العمل؟ انتهى الموسم... وبناء المسرح انتقل بحلول الصيف إلى مالك آخر، ووضعنا كل ما لدينا من أغراض في مكان ضيق. هكذا ولكي نعرض المسرحية للكاتب، كان علينا بالمقابل إعادة كل ما يتعلق بالعرض من ديكور وملابس ودعوة الممثلين لإجراء البروفات، وتكون النتيجة بعد كل هذا العناء عرضاً غير ناجح، لا يمكن أن نفعل ذلك بهذه السرعة، أضف إلى ذلك أن الممثلين الذين لا يملكون الخبرة الكافية، للتأقلم والتكيف مع المكان الجديد، كانوا شاردي الذهن لا يستطيعون التركيز، وهذا بحد ذاته خطر على مسرحيات تشيخوف، كانت الصالة التي نريد أن نعرض فيها، أقرب ما تكون إلى بيت قديم متهالك، فارغة تماماً، لأننا وبسبب الترميم أخرجنا الأثاث كله، وفي الصالة الفارغة ثمة مشكلة في الصوت، ولاشك أن تشيخوف سيُحبط، ولكن رغبات تشيخوف بالنسبة إلينا أوامر.

عرضنا في مسرح نيكيتسكي، ولم يكن عدد الحضور يتجاوز عشرة أشخاص، إضافة إلى تشيخوف.. كان الانطباع كما توقعنا قريباً من الوسط، وفي نهاية كل فصل كان يهرع إلى الخشبة، ولم يكن وجهه ينم عن سعادة داخلية، ولكن من خلال وجوده خلف الكواليس وهرجه، كان يبدو منشرحاً، مبتسماً، لأنه كان يحب الكواليس والمسرح، أثنى على بعض الممثلين، وعنّف آخرين، ولاسيما إحدى الممثلات.

«اسمعوا، لا يمكن لهذه الممثلة أن تمثل في مسرحياتي، لديكم ممثلة أخرى، وهي رائعة وماهرة، ولكن كيف لنا أن ننزع الدور منها؟ هذا يعني أننا نطردها من الفرقة، ولكم أن تتخيلوا أي ضربة تلك»، وكانت المفاجأة أكثر عندما توجه إلينا قائلاً وبقسوة «بوسعي أن أسحب مسرحيتي» وعلى الرغم مما عُرف عنه من كياسة ولباقة، لكنه لم يكن يجامل أحداً في الفن، لم نقل شيئاً، حرصاً منا على صحته، وعوّلنا على الزمن الكفيل أن يُنسيه كل شيء، لكنّ شيئاً من هذا القبيل لم يحدث، عاد ليقول: «لاينبغي عليها التمثيل في مسرحيتي».

ويبدو أن أنطون بافلوفيتش تحاشاني، فقد انتظرته في غرفة الماكياج، لكنه لم يأت، لابد أنها إشارة حمقاء، ماذا أفعل؟ لقد ذهبت إليه قائلاً: «اعذرني يا أنطون بافلوفيتش»، فقال لي: «رائع، جميل، ولكن عليك بحذاء ذي فتحات، وسروال مخطط».

لم يُضف شيئاً آخر، ولم أحصل منه على أكثر من ذلك، ما هذا؟ لا يرغب في أن يقول وجهة نظره، هل هي مزحة؟

تريغورين الكاتب الشاب، معشوق النساء، فجأة يريده تشيخوف في سروال مخطط، وحذاء ممزق! لقد فعلت العكس، جعلته يرتدي أكثر الملابس أناقة، سروال أبيض، حذاء، سترة بيضاء، قبعة بيضاء، ووضعت ماكياج أحمر، ومر عام أو أكثر، وعدت لألعب دور تريفورين في طائر البحر، وشعرت أثناء أحد العروض، أن الرجل كان محقاً، بالطبع يجب أن يرتدي السروال المخطط، والحذاء الممزق، وهو ليس وسيماً! هنا تكمن الدراما، ماذا يهم الفتيات الشابات غير كاتب، يكتب قصصاً عاطفية مؤثرة، ومثل هذا الكاتب خليق بأن ترمي كل فتاة من طراز نينا زاريتشنايا نفسها بين ذراعيه، دون أن تنتبه إلى نوع الملابس التي يرتديها، أو تدرك أنه ليس مهماً كإنسان، وليس وسيماً، وعندما ينتهي الإعجاب والرومانس، تبدأ مرحلة جديدة في حياة تلك الفتيات، وهي مرحلة إدراك الواقع كما هو، لقد بهرتني ملاحظات تشيخوف، بعمقها ودقتها وثرائها، كانت نموذجية بالنسبة إليه.

أقبلت المسارح كلها، بعد نجاح المسرحية على مسرحياته، وتباحثوا معه حول عرض مسرحيته التالية (الخال فانيا). عقد كثير من المخرجين مباحثات مع أنطون بافلوفيتش، خلف الأبواب المغلقة، ولقد أزعجنا مثل هذا السلوك وضايقنا، لسبب بسيط وهو أننا نحن الذين نطمح إلى تقديمها.

وفي إحدى المرات، عاد إلى منزله غاضباً وقلقاً، واتضح فيما بعد أن أحد الأعيان من مديري المسارح، الذي كان تشيخوف قد وعده قبلنا بالمسرحية، لم يشأ أن يضايق تشيخوف، ولم يعرف كيف يجد مدخلاً للحديث معه، سأله: «ماذا تكتب الآن؟» فأجابه «أكتب قصصاً وحكايات وأحياناً أكتب مسرحيات»، لا أدري ماذا جرى بعد ذلك. لكن يبدو أنهم أحضروا مسودة العقد للكاتب ليوقع عليها وكانت، على الكثير من الإنشاء الذي لا قيمة له، لكن ما استوقفه فعلاً عبارة تقول إن على الكاتب أن يعيد كتابة نهاية الفصل الثالث، وتحديداً عندما يطلق الخال فانيا النار على الأستاذ سيربيريكوف (يذكر ستانيسلافسكي بعضاً من ملاحظات لجنة القراءة كما جاءت في مسودة العقد منها، أنه لايليق برجل متعلم ومتنور كالخال فانيا، أن يطلق النار على شخصية أكاديمية كالأستاذ سيربيريكوف) المترجم، عندها أحمرّ وجه تشيخوف من الامتعاض، وأشار إلى غباء الحديث وتفاهته، ومضى حالاً في قراءة ما جاء في مسودة العقد، وعلى لسان لجنة القراءة في المسرح، وانفجر في ضحك متواصل، ولعل تشيخوف الوحيد الذي يمكن أن يصدر عنه مثل رد الفعل هذا، إزاء إدارة المسرح، ومن نافل القول إن في ذلك دلالة على لامبالاته. لم نكن لنخفي فرحتنا، لأننا شعرنا أن العيد في شارعنا - كما يقولون - وأن مصير الخال فانيا تقرر لصالحنا، أُعطيت المسرحية لنا، وفي الحال بدأنا العمل، وكان علينا أيضاً أن نستغل وجود أنطون بافلوفيتش بيننا للاتفاق معه حول رغباته، بيد أن الأهم، في هذا السياق، أن الكاتب لم يُحسن الحديث عن مسرحياته، ورغم محاولته التملص من الحديث عن الموضوع، قال كعادته في مثل هذه المواقف:

«اسمعوا، لقد كتبت وانتهى الموضوع، عودوا إلى النص ففيه كل شيء»، أو أنه هددنا، قائلاً «اسمعوا، لن أكتب مسرحيات بعد اليوم/ فلم ينلني من الخال فانيا.. إلا هذا».

وأخرج من جيبه قطعة نقود من فئة الخمسة كوبيكات، عرضها علينا، ثم استغرق ثانية في الضحك، فإذا نحن جميعاً نجاريه، ونستغرق في الضحك أيضاً، وابتعد حديثنا عن العمل، عن جوهر الموضوع مؤقتاً، ولكننا في الوقت نفسه، كنا نعيد ونجدد الطلب إليه، إلى أن يستجيب لنا، ونوفق في انتزاع فكرة ممتعة حول المسرحية، كأن يحدثنا عن طبيعة الشخصيات، عن دور الخال فانيا تحديداً.

كنا نتصوره هكذا، مسؤولاً عن إدارة أملاك البروفيسور سيريبريكوف، يرتدي ملابس الإقطاعي التقليدي، الحذاء الطويل، غطاء الرأس الروسي، والسوط الذي لا يفارق يده، باعتباره يركب الخيل باستمرار، ويبدو أن تصورنا النمطي هذا ضايقه، فرد قائلاً: كل شيء موجود في المسرحية، ولكنكم لم تقرؤوها كما يجب. عدنا إلى النص، ولم نجد شيئاً من هذا القبيل، أي لم نجد إرشادات أو ملاحظات تتعلق بتفاصيل الملابس، باستثناء بضع كلمات حول وصف ربطة العنق الحريرية التي كان يرتديها الخال فانيا.

ألم أقل لكم إن كل شيء موجود في النص؟ أقنعنا تشيخوف بكلامه.

وعدنا إلى التساؤل، ولكن كل ما هو موجود إشارة إلى ربطة العنق؟ «طبعاً أيها السادة، ربطة العنق هذه جميلة، وهو رجل لطيف، مثقف لطيف، وليس صحيحاً ما يُشاع عن إقطاعيينا من أنهم يلبسون الأحذية الطويلة الملطخة بالزفت، إنهم مهذبون، متعلمون، هندامهم رائع، وكثيراً ما يوصون على ملابسهم من باريس، لقد ذكرت كل شيء في النص».

لقد عكس كلام تشيخوف هذا، من وجهة نظره، كل دراما الحياة الروسية المعاصرة، فهذا الأستاذ غير الموهوب، الذي لا يحتاجه أحد، يتمتع بالحياة: زوجته جميلة وسمعة أكاديمية مرموقة، ومكانة، وحظوة لدى نساء بيتربورغ، يكتب أشياء لا قيمة لها، كتباً مليئة بالأفكار الغبية، لا يقرؤها إلا تلك العجوز فوينيسكايا، وحتى الخال فانيا كان مخدوعاً به لفترة من الزمن، كان يحسبه عالماً حقيقياً، ويعمل من أجله، كي يدعم تلك الشهرة، شهرة الأستاذ ويحافظ عليها.

ثم يسقط القناع ويكتشف الخال فانيا أن الأستاذ ليس أكثر من أكذوبة، فقاعة صابون، في حين نجد أن الخال فانيا والطبيب استروف يهدران حياتهما في زوايا منسية في روسيا المهملة المهمّشة.

ثمة رغبة في أن يتبوأ الرجال الأذكياء والمخلصون المناصب الهامة في السلطة، عوضاً عن الأغبياء والحمقى، وغير الموهوبين، حتى لو اشتهروا، كالأستاذ سيريبريكوف، تصورت (بعد حديثي مع أنطون بافلوفيتش تشيخوف) أن الخال فانيا هذا يشبه الموسيقار تشايكوفسكي.

وبعد أن فرغنا من توزيع الأدوار، تذكرنا أن كاتبنا يرغب في أن تُعطى الأدوار الرئيسية للممثلين القريبين منه، دون أن يأخذ بعين الاعتبار الأدوار كلها في المسرحية، وإذ يتضح لنا أن هذا مستحيل، وغير ممكن، نجده يهددنا قائلاً: «اسمعوا، أنا أعيد كتابة نهاية الفصل الثالث، لأرسل المسرحية إلى لجنة القراءة تلك التي حدثتكم عنها».

لا نصدق الآن كيف حدث ذلك، اجتمعنا في المطعم بعد العرض مباشرة، ورحنا نذرف الدموع، لأن العرض فشل، كما رأى الجميع! لكنَّ الزمن فعل فعله، إذ نال الاعتراف، واستمر لعشرين عاماً في الريبرتوار، وعُرف في أوروبا وأمريكا وروسيا بالطبع، تألق الفنانون كلهم أولغا كنيبر، وساماروفا ولوجسكي وفيشنوفسكي، ولكن الأنجح كانت ليلينا، وأنا في دور الطبيب استروف، هذا الدور الذي لم يعجبني في البداية، لأنني كنت أحلم دائماً بدور من نوع آخر، دور الخال فانيا نفسه، بيد أن فلاديمير إيفانوفيتش (دانتشينكو) استطاع كسر عنادي، وأرغمني على حب أستروف.

رحلة إلى القرم

كانت تلك الرحلة بمثابة ربيع مسرحنا، أنضر وأسعد اللحظات في حياته الفنية.

سافرنا للقاء أنطون بافلوفيتش في القرم، رحلة فنية لفرقة يخال أفرادها أن الناس ينتظرونهم والصحافة تكتب عنهم، ونحن أبطال هذا الزمان (هكذا يقولون) ليس في موسكو فحسب، وإنما في القرم، أي في يالتا وسيفوستوبل.

قلنا: إذا كان تشيخوف لا يستطيع زيارتنا ولقاءنا، لأنه مريض، فلماذا لا نذهب إليه نحن الأصحاء (إذا كان محمد (ص) لا يستطيع الوصول إلى الجبل، فالجبل يصل إليه).

تحرك الجميع باتجاه القرم، الفنانون وزوجاتهم ومربيات أطفالهم، وعمال المسرح، والمسؤولون عن الأثاث والأمتعة، والملابس، وعشرات العربات المحملة بقطع الديكور والاكسسوار، كنا نعتقد أننا سنترك موسكو الباردة خلفنا، لننعم بالدفء في الجنوب، ولم نعد بحاجة إلى الملابس الثقيلة، بل سوف نلبس أخرى خفيفة تلائم الدفء الذي نحن بصدده، قلنا لأنفسنا، حسناً ليس مهماً أن نشعر بالبرد قليلاً، يوم أو يومان، مقابل الدفء الآتي.

خصصوا لنا عربة كاملة من عربات القطار، علينا أن نسافر ليلتين لنصل إلى القرم، ولكن عندما يكون المرء شاباً، والربيع على الأبواب، فإنه يشعر بالسعادة والمرح يغمرانه، لا يمكن وصف كل ما جرى من اللهو والمزاح والفصول المضحكة والمقالب التي كان الممثلون يفاجئون بعضهم بعضاً بها، لقد غنينا ومرحنا، وأنشأنا علاقات جديدة.

وأخيراً وصلنا إلى باخشيساراي في صباح دافئ، حيث الأزهار المتفتحة، والملابس التترية الزاهية الألوان، وأغطية الرؤوس البديعة الخلابة المختلفة الطرز، ثم الشمس، الشمس المشرقة التي نكاد لا نراها في موسكو، هذه هي سيفوستوبل البيضاء! تلك المدينة التي لا تضاهيها مدينة في العالم، رمل أبيض وبيوت بيض، وجبال من الطباشير وسماء زرقاء، وبحر يضطرب فيه الزبد الأبيض الذي يتراقص على الموج، وهناك أيضاً السحب البيض التي تنسج فوق خدود الشمس براقع من الدانتيلا الشفافة المخرمة الرائعة.

ولم تكد تمضي بضع ساعات، حتى تغير كل شيء، ملأت الغيوم السود السماء، وثار الموج وأرغى وأزبد، وهبت الريح العاتية العاصفة، وإذا بالمطر يهطل وهو محمل بالبرد، ناهيك عن صفير الرياح التي لا تنتهي، لقد فر الربيع من بين أيدينا، مسكين أنطون بافلوفيتش الذي كان عليه أن يبحر إلينا من مدينة يالتا لكي نلتقي، وكان طبيعياً في مثل هذا الجو المكفهّر العاصف أن لا يقوى على السفر، وهكذا أرسل إلينا برقية يخطرنا فيها عن مرض جديد، وأنه بالكاد يمكنه الحضور إلى سيفوستوبل.

كان المسرح الذي سنعرض فيه صيفياً، يطل على شاطئ البحر، أبوابه مقفلة طيلة فصل الشتاء، وعندما فُتحت الأبواب على مرأى منا، ودخلنا المسرح، شعرنا وكأننا في القطب الشمالي، حيث الرطوبة والبرد الشديدان، تجمع أعضاء الفرقة في الساحة أمام المسرح لإجراء البروفات، وكان برفقتنا الناقد المسرحي الشهير فاسيلييف (سيرغي فاسيلييف ١٨٤٠-١٩٠١، ناقد مسرحي وصحافي)، الذي سيغطي نشاطنا في القرم، مراسلاً لإحدى الصحف، فاسيلييف هذا كان يشرح مهمته معنا قائلاً: «هكذا كان يفعل غولدوني وهو يتجول مصطحباً معه نقاده»، مالبث أن جاء عيد الفصح، وتحسن الطقس، فوصل تشيخوف فجأة، وحضر اللقاءات الصباحية التي كانت تتم تحضيراً للعمل، في حديقة المدينة، سمع أنطون بافلوفيتش في إحدى المرات، أنهم يبحثون عن

طبيب للفنان الذي يحبه تشيخوف، بل والمقرب منه (أرتيم) الذي خصّه بأدوار متمايزة كشخصية تشيبوتيكين، في «الشقيقات الثلاث»، «بستان الكرز»، فقال تشيخوف معلقاً على الوضع: «اسمعوا أنا طبيب المسرح!» ومن الواضح أنه كان يفخر بكونه طبيباً وبمعلوماته الطبية، أكثر من كونه كاتباً أو أديباً، وكان لا ينفك يردد على مسامعنا: «إن الطب مهنتي الأساسية، أما الأدب، فأمارسه في أوقات الفراغ».

بدا جاداً وهو يقول ذلك، ذهب لعلاج صديقه أرتيم، وكتب له وصفة طبية هي نفسها التي يكتبها الدكتور دورن، في مسرحية «طائر البحر» والتي كان يكتبها من قبيل النكتة للمرضى كلهم!

حان وقت العرض الأول، وعرضنا على تشيخوف مسرحيته «الخال فانيا»، ولاقت نجاحاً باهراً، إلى درجة أن المتفرجين أصروا على تحية الكاتب والتعرّف إليه، وكانت المرة الأولى التي يحضر فيها عرضاً جماهيرياً لمسرحنا. اقترب مني، في نهاية العرض، وقال لي إن لديه ملاحظة حول الطريقة التي غادر فيها أستروف: «إنه يصفّر! الخال فانيا يبكي وأستروف يصفّر!» ولم أظفر بغير تلك الملاحظة، قلت لنفسي «كيف يحدث ذلك حزن، يأس، خيبة أمل، وصفير مرح؟».

لم تفارق تلك الملاحظة ذهني، حتى جاء وقت، عرفت كيف أستفيد منها في أحد العروض فيما بعد، لقد صفّرت وانتظرت ما يحدثه صفيري من أثر، شعرت أن الصفير كان في موضعه في سياقه، وأن أستروف كان عليه أن يصفّر، إنه الرجل الذي فقد إيمانه بالحياة والبشر، وشعرت عندها وحالاً بالحقيقة! بالصدق! لم أجد منهم التأثير فيه، ومن حسن حظ أستروف هذا، أنه يهوى الطبيعة، ويبغض الأنانية، يزرع الأشجار، وهذه الأخيرة تحافظ على ما هو ضروري من أجل الأنهار.

ومن المسرحيات التي أحضرناها معنا في رحلتنا إلى القرم، مسرحية «الوحيدون» (مسرحية للكاتب الألماني غيرهارت هاوبتمان (١٨٦٢-١٩٤٦) الذي كان

قد ذاع صيته في تلك المرحلة بعد مسرحيته النساجون)، وقد شاهدها تشيخوف للمرة الأولى، وأعجبته كثيراً أكثر من المسرحيات التي كتبها هو.

قال تشيخوف معلقاً على العرض «إنه كاتب مسرحي حقيقي! أنا لست كاتباً، أنا طبيب».

انتقلنا من سيفوستوبل إلى يالتا، حيث انتظرنا عالم الأدباء الروس كلهم، الذين بدوا وكأنهم اتفقوا على لقائنا في القرم، وكان هناك في ذلك الوقت كل من بونين، كوبرين، مامين سيرياك، تشيريكوف وآخرين، إضافة إلى مكسيم غوركي الذي كان يقيم في القرم يُعالج من التهاب رئوي.

والواقع أننا كنا نلتقي غوركي للمرة الأولى، ونتعرف إليه، وقد وعدنا بأن يعطينا مسرحيته «الحضيض» التي يبدو أنه كان قد وضع خطوطها العريضة، إذ حدثني عن كل شيء فيها.

ومن الفنانين والموسيقيين الذين التقيناهم، الموسيقار الواعد آنذاك سيرغي رحمانينوف، وفي كل يوم، وفي الوقت نفسه، كانت كوكبة منهم تقصد المنزل الذي يقيم فيه أنطون تشيخوف، حيث كان يقدم لهم وجبة خفيفة، تعدها شقيقته المهذبة اللطيفة ماريا بافلوفنا، وكان الكرسي الرئيسي مخصصاً لوالدة الكاتب، تلك العجوز التي كنا نحبها ونجلّها والتي رأت بعد أن سمعت عن مسرحيات ابنها أنطون بافلوفيتش أن تحضر عروضها، وفي اليوم ذاته، بعد الظهر، ذهبت للقاء تشيخوف في منزله، فوجدته مهتاجاً عصبياً، ويبدو أن السبب كان في إصرار السيدة والدته على أن ترتدي ثوباً قديماً من الحرير، لتذهب به إلى المسرح.

قال تشيخوف: «ماما تريد أن ترتدي هذا الثوب الحريري، وهي ذاهبة لترى مسرحية ابنها أنطوشا! تصور! هذا ما لا يمكن احتماله، لا يجوز»، والغريب في الأمر أنه، وبعد هذا الانفعال الشديد، وعلى الفور ضحك ضحكاً هستيرياً، وبدا سعيداً مرحاً، لأن اللوحة العادية التي تظهر أمه فيها وهي في ثوبها الحريري، وهي تصفق لابنها الذي كتب مسرحية، والذي يذهب الآن

لتحية الجمهور في المسرح، هذه اللوحة بدت مضحكة جداً وبرجوازية صغيرة، عاطفية.. على مائدة الغداء التي كان تشيخوف يقيمها لضيوفه، كان الأدب موضوع الحديث، وكنت أنا المستفيد من تلك السجالات، فقد فتحت أمامي الطريق، لكل ما هو مفيد للمخرج والممثل، وكشفت الغطاء عن الأسرار التي لم يُفلح أساتذتنا الجافين في تاريخ الأدب في إيصالها إلينا، لقد أقنع تشيخوف الجميع بأن يكتبوا مسرحيات، لمسرح موسكو الفني، وقال أحدهم مرة إنه بالإمكان تحويل إحدى قصص تشيخوف إلى مسرحية، بسهولة ويسر، وبالفعل جاؤوا بكتاب وأعطوه للممثل موسكفين وأرغموه على قراءة إحدى القصص، أُعجب تشيخوف بقراءة هذا الأخير، وأثنى عليه وصار يطلب إليه كل يوم بعد الغداء، قراءة شيء ما، وهكذا صار مختصاً بقراءة قصص تشيخوف في الأمسيات الأدبية والحفلات الموسيقية.

انتهت عروضنا في القرم، ووعد كل من تشيخوف وغوركي بكتابة مسرحية لنا، مكافأة لنا على ما قدمناه، والكلام بيننا، كان ذلك أحد الأسباب الرئيسية التي سعى الجبل من أجلها إلى محمد (ص).

الشقيقات الثلاث

لم يستطع المسرح، بعد النجاح الذي حققته «طائر البحر» و«الخال فانيا» المضي إلى الأمام دون تشيخوف، وهكذا أصبح قدرنا مرتبطاً بالرجل، بل صار بين يديه: إذا وُجدت أو توفرت مسرحية، وجد الموسم، والعكس صحيح، بل ثمة من ذهب إلى أبعد من ذلك، فقال إن المسرح يفقد نكهته، ومن هنا فكان طبيعياً أن نراقب عن كثب سيرورة عمل الكاتب، وكانت أولغا كنيبر الممثلة في المسرح، صلة الوصل بيننا، إلا أن السؤال كان، لماذا هي بالذات، تعرف كل هذه التفاصيل، ولماذا هي بالذات التي ذكرت مرض تشيخوف، أو وضعه الصحي، أو الطقس في القرم، أو عن المسرحية، أو عن سفره من وإلى موسكو تكون هي أول من يتكلم؟

«آ...آ... قلت أنا وبيتر إيفانوفيتش».

وأخيراً وبعد انتظار طويل أرسل تشيخوف الفصل الأول من مسرحيته الجديدة دون أن يضع عنواناً لها، ثم جاء الفصل الثاني وتبعه الثالث، ولم يتبق إلا الرابع، ثم ما لبث أن جاء تشيخوف نفسه حاملاً الفصل الأخير، عندها حددنا موعداً للقراءة، وبحضور الكاتب، جلسنا حول طاولة كبيرة مغطاة بالقماش، في مقدمة الخشبة، تصدّر الجلسة تشيخوف، وحوله المسؤولون في المسرح من إداريين وفنيين، حضرت الفرقة كلها، لم يتخلف أحد حتى العمال والخياطون، المعنويات عالية، شعر الكاتب بالقلق وعدم الارتياح في المكان المتصدّر هذا، كان يتحرك أحياناً، يغادر الكرسي، يتجول على الخشبة ولاسيما إذا سمع آراء تنحرف عن الصواب، في رأيه، أو أنها غير دقيقة أو أنها ببساطة تسير باتجاه لا يروقه، اختلفت الآراء حول المسرحية التي فرغنا من قراءتها للتو.

فمنهم من رأى فيها دراما، ومنهم من اعتبرها تراجيديا، دون أن يلاحظ أحد أن إطلاق مثل هذه التسميات، أمر يثير الاستغراب، ثم شرع أحد المتحدثين - كان ذا لكنة شرقية واضحة - يستعرض فصاحته وبلاغته قائلاً: «أنا من حيث المبدأ لا أوافق المؤلف على، ولكن..» وأكثر ما أزعج تشيخوف تلك «المبدئية» التي ما إن سمعها، حتى غادر المسرح محاولاً ألا يراه أحد، وعندما اكتشفنا غيابه، لم نفهم ما حدث وخطر لنا أنه تسلل، هرعت إليه بعد انتهاء الجلسة، قصدته في شقته، فوجدته ساخطاً، غاضباً، حزيناً، كما لم أجده من قبل.

«هذا غير معقول، غير معقول، اسمع، يختلف معي في المبدأ!» قال تشيخوف مُقلداً المتحدث.

ظننت أن تلك العبارة اللعينة هي التي أغضبت الكاتب، ولكن اتضح فيما بعد أن ثمة سبباً آخر، وهو أنه كان واثقاً أنه كتب كوميديا لطيفة تفيض مرحاً، ولدى القراءة فهم الجميع أنها دراما، ذُرفت من أجلها الدموع، وهذا ما جعل تشيخوف يظن أن المسرحية لم تفهم كما ينبغي وأنها ستفشل لا محالة.

بدأنا العمل بعد القراءة الأولى، وكما جرت العادة اهتم نيميروفيتش - دانشنكو بالجانب الأدبي، في حين التفتُ إلى الجانب الإخراجي، حيث وضعت مخططاً للميزانسين (التشكيل الحركي) يتضمن حركة الممثل، من أين إلى أين، وسبب الحركة، وماذا عليه أن يُحس/ يشعر، وكيف يجب أن يبدو مظهره، وبذل الفنانون أقصى طاقاتهم، لذلك كانت البروفات موفقة ودقيقة إلى الحد الذي فهم فيه كل منا المطلوب منه بوضوح وصدق، ولكن رغم ذلك خامرنا إحساس بأن المسرحية باردة وطويلة، ومملة ولا حياة فيها، شيء ما ينقصها لكننا - وهذا المؤلم في الموضوع - لم نجد هذا (الشيء ما).

كل شيء بدا للوهلة الأولى جاهزاً، وما علينا إلا أن نبدأ العرض، ولكن إذا عرضناها (المسرحية) وهي هكذا باردة، ميتة، فمن نافل القول إنها ستفشل، أدركنا أن ما ينقصنا، في الواقع، هو العثور على (هذا الشيء ما) السحري، لم نترك شيئاً إلا وفعلناه: تحركنا بقوة، بذلنا أقصى ما نستطيع في البروفات، شعرنا باليأس، تفرقنا والتقينا في اليوم التالي، لنواجه المشكلة نفسها، انبرى فجأة أحدهم قائلاً: أيها السادة، إن السبب يكمن في أننا نحاول

أن نكون حكماء أو نتظاهر بالحكمة، نحن نلعب نصاً تشيخوفياً مملاً، المزاج نفسه الذي نعرفه، علينا أن نرفع النغمة ونسرع إيقاع الأداء، كما في الفودفيل، وبدأنا بالفعل نمثّل بسرعة، أي حاولنا أن نتكلم بسرعة ونتحرك بسرعة، فكان أن ضاع معظم النص، وانفرط عقد كلماته، وهكذا وبدلاً من أن نعثر على الحل، وقعنا في ورطة أخرى، حيث المسرحية غدت أكثر مللاً، لم يعد في الإمكان فهم ما تقوله الشخصيات، وما يجري على الخشبة.

جرى في إحدى البروفات حادث ممتع، أريد أن أحدثكم عنه، كان الوقت ليلاً، ولم يكن العمل على ما يرام، توقف الممثلون فجأة عن العمل، وجدوا أن لا معنى لما يقومون به، وأنهم لا يتقدمون خطوة واحدة إلى الأمام، لم يعد أحد يثق بالمخرج أو بزميله وشريكه الممثل. ومثل هذا الهبوط، هبوط في الطاقة والقدرة، ينعكس على كل شيء، تفرقنا وتوزعنا في الزوايا، كانت المصابيح ترسل ضوءها الخافت، جلسنا في شبه عتمة، وراح القلب يدق من القلق، ومن المأزق الذي لا مخرج منه، أخذ أحدهم يمرر أظافره بحركة عصبية على المقعد الذي نجلس عليه، فظننا أنه صوت يحدثه فأر، أو جرذ! ولا أدري لماذا ذكّرني هذا الصوت بحادث له علاقة بطفولتي، شعرت بالدفء في أعماقي، وبالحقيقة والحياة وتفاعلت فطرتي، وراحت تعمل، وربما أن صوت خربشة الفأر والظلمة وحالة الشعور بالعجز التي نحن فيها، كل ذلك له معنى في حياتي لا أراه ولا أعرفه.

ما الذي يحدد طريق اللاوعي الإبداعي! شعرت، لهذا السبب أو ذلك، أنني - وفجأة - أعرف، بل وأحس المشهد الذي نتدرب عليه، صار الوضع مريحاً على الخشبة، وشخصيات تشيخوف تدب الحياة فيها، اتضح أنه لا يمكن حمل همومهم، وأنهم أنفسهم لا يطيقونها، كل ما في الأمر أنهم يبحثون عن المرح والضحك، إنهم ببساطة يريدون أن يعيشوا، لقد استوعبت الحقيقة وتعلمتها، وعرفت كيف أتعامل مع أبطال تشيخوف، أمر بعث فيّ النشاط، وأدركت بالفطرة ما كان علي أن أفعله.

سارت الأمور بعدها على ما يرام، إلا ما واجه الممثلة أولغا كنيبر من متاعب في دورها ماشا، فتفرغ لها دانشنكو، ومع استمرار البروفات تفتح في روحها شيء، وأتقنت الدور بشكل رائع.

لم يتسن للمسكين أنطون بافلوفيتش رؤية العرض، فقد سافر للعلاج خارج روسيا، لأن وضعه الصحي غدا أسوأ، ولكنني أظن أن سبباً آخر غير مباشر كان يقف وراء السفر، لعله قلقه على مسرحيته، وقد تأكد مثل هذا الغرض فيما بعد، لأن الكاتب لم يترك لنا عنوانه لنخبره عن العرض، والغريب في الأمر أن كنيبر نفسها لم تعرف أيضاً، ناب عنه ضابط من أصدقائه لمتابعة كل ما له علاقة بالمسرحية، وخاصة ما يتعلق بشخصيات الضباط وما تتطلبه من دقة، بعد أن أُشيع عنه أنه يتعرض لهذه الشخصيات، وأنه ضدها، وشعر بعض الضباط بعدم الارتياح تجاه تشيخوف ومسرحيته، والواقع أن تشيخوف لم يشأ أن يتعرض للضباط أو حتى يزعجهم، بل على العكس من ذلك، كان يرى فيهم حَمَلَة رسالة ثقافية، وأنهم في تجوالهم وترحالهم يحملون معهم إلى حيث يقيمون الوعي والفن والمرح والسعادة.

أذكر الآن وأنا بصدد الحديث عن مسرحية (الشقيقات الثلاث) حادثاً، يمايز تشيخوف إلى حد بعيد، فقد تلقينا منه رسالة، ونحن نجري البروفات النهائية، ولكن بلا عنوان، في الرسالة جملة واحدة: احذفوا مونولوج أندريه في الفصل الأخير واستبدلوه بالعبارة التالية (الزوجة هي الزوجة) علماً أن المونولوج كان رائعاً، يرسم بدقة ضيق أفق النساء الروسيات، قبل الزواج، يحتفظن لأنفسهن بالشعرية والأنوثة، وبعد الزواج يستبدلن تلك الرقة بالأحذية المنزلية والفساتين الفضفاضة، وإذا خرجن، فإن ملابسهن لا تنم عن ذوق، ماذا يمكن لنا أن نقول عن أمثالهن، وهل يستحق أن نقف طويلاً عندهن؟ (الزوجة هي الزوجة) يستطيع الممثل هنا أن يعبر عن الحالة من خلال النبرة، نبرة الصوت.

في العرض الأول للمسرحية، حُظي الفصل الأول بنجاح كبير، حيث احتفال إيرينا بعيد شفيعها الذي تحمل اسمه، وقد طلبها الجمهور للتحية أكثر من مرة.

ولكن مع اقتراب النهاية، كان التصفيق شحيحاً إلى درجة أننا لم نُطلب لنحيي الجمهور إلا مرة واحدة، ظننا حينها أن العرض لم ينجح، وأن المسرحية والمؤدين على حد سواء لم تُقبل، لقد تطلب إيصال موهبة تشيخوف في هذه المسرحية إلى المتفرجين وقتاً طويلاً، وأريد أن أضيف هنا إلى ما

تقدم، أن إبداع المخرج والممثلين في هذا العرض تحديداً عُدَّ الأفضل في مسرحنا، والواقع أن الممثلين كلهم يمكن أن يُعدوا مؤدين مثاليين، للشخصيات التشيخوفية الكلاسيكية.

نجحت أنا أيضاً في دور (فيرشينين)، ولكن لم يكن نجاحي أنا، بعبارة أخرى لم يكن نجاحاً لي أنا، أو عندي أنا، لأنني لم أجد في الدور ذلك المزاج، وتلك الحالة التي تتوفر لدى التدفق الكامل للدور.

عاد تشيخوف من رحلته العلاجية في الخارج، ولكنه أسِف لعدم اتصالنا به ولعدم وضعه في صورة ما حدث، ولاسيما ما يتعلق بمشهد الحريق، وقد عبر عن حزنه وشكا لنا من ذلك.

دعوناه شخصياً للمجيء إلى المسرح، والوقوف بنفسه على جاهزية الإنذار (إنذار الحريق) ووضعنا تحت تصرفه الجهاز الفني في المسرح، ووافق أنطون بافلوفيتش على دعوتنا هذه، وأخذ على نفسه عهداً بأن يقوم بدور المخرج، وقام بالفعل بهذا الدور، وقدم قائمة طويلة بعدة أشياء لابد من توافرها في جهاز الصوت.

وقد تعمّدت شخصياً ألا أحضر البروفة، خشية أن أضايقه، ولذلك لم أعرف ما حصل.

دخل تشيخوف، أثناء العرض، وبعد مشهد الحريق، غرفتي، وجلس بتواضع وهدوء على طرف الأريكة وصمت، دُهشت من ذلك، ورحت أسأله وأسأله: «اسمع! لايجوز، إنهم يتشاجرون!» هكذا شرح لي وجهة نظره باختصار.

اتضح لي فيما بعد أن شلّة من المعاكسين، جلست في المكان المخصص للإدارة، وراحت تنتقد العرض بشدة، ولم يقف الأمر عند العرض، بل تناولت المؤلف والمسرحية والمسرح كله، وعندما بدأت لحظة تجريب إنذار الحريق، لم يفهموا أن هذه اللحظة يجب أن يُعبر عنها، لذلك صاروا يقهقهون ويسخرون، دون أن يعلموا أن المؤلف يجلس بالقرب منهم، وكذلك مخرج أصوات إنذار الحريق، ضحك تشيخوف طويلاً عندما أخبرناه بحقيقة ما جرى، ولكن أصابته نوبة سعال حاد وخطير على صحته.

الرحلة الأولى إلى بطرسبورغ

أقام لنا لفيف من الأصدقاء حفلاً في موسكو، بمناسبة انتهاء الموسم المسرحي، وقبل الانطلاق نحو بطرسبورغ، تلك المدينة التي اعتدنا أن نزورها تقليدياً، ولم يكن للحفل ما يضاهيه إلا ذلك الذي أقيم لنا، لدى انتقالنا إلى مسرحنا الجديد في شارع كامرجرسكي، المسرح ذي الخشبة الدائرية، التي لم يشهدها الموسكوفيون من قبل، في مسرح آخر، كان مشهداً لايُنسى وقوف الممثلين على الخشبة، وهي تدور على مرأى من المتفرجين محمّلة بالديكور الذي كُتب عليه (نتمنى لكم طيب الإقامة).

توجهنا إلى بطرسبورغ، ونحن قلقون وخائفون، لأننا ندرك جيداً العلاقة بين المدينتين الكبيرتين، التي تنطوي على حساسية وتنافس تاريخيين، ولكن كل ما ينجح في موسكو، يُعد فاشلاً في بطرسبورغ، والعكس صحيح! وبالتالي لم يكن غريباً عنا - نحن الموسكوفيين - أن يصدر موقف عدائي ما من مسرحنا وفرقتنا.

ولكن ما حدث بالفعل، بقدر ما كان مفاجئاً لنا، كان مصدر سعادة حقيقية، قوبلنا بالحفاوة والترحاب، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، إذ تحولت العلاقات العامة السطحية والعابرة إلى علاقات صداقة مع المدينة.

هكذا صار بحكم التقليد، الرحيل إلى بطرسبورغ، بعد انتهاء الموسم، كانت عروضنا في مدينة بيتربورغ ذات طبيعة خاصة، ففي موسكو كان لنا العديد من الأصدقاء في ذلك الوقت، كانوا بالنسبة لنا أبناء مدينتنا، موسكوفين، وكنا غالباً ما نلتقي بين الفينة والأخرى، لهذا السبب، أما بالنسبة لأهل المدينة، من الأصدقاء، فلم نلتق إلا مرة كل عام، وخلال المدة التي تستغرقها رحلتنا إلى المدينة، في شهر ونصف إلى شهرين، ولم تكن بالضرورة في كل موسم.

كانت اللقاءات تتم في الربيع، عندما يذوب جليد نهر (النيفا)، تبدأ الأشجار تخضرُ وتزهر، وتغرّد العصافير والبلابل، ويرتدي الناس الملابس

الخفيفة، ويذهبون إلى الجزر، وعندما تتوهج الشمس وتضيء، وينتشر الدفء، ومن ثم تأتي الليالي البيض التي تحرمنا النوم.

ترافقت أيام الربيع في بطرسبورغ، مع وصول فرقة مسرح موسكو الفني، في أذهاننا نحن، وفي أذهان أصدقائنا الشماليين، هذا كله طبع لقاءاتنا بطابع الجمال والشعر، وزاد من سعادتنا لحظة اللقاء، وبالمقابل زاد من حزننا لحظة الفراق، لقد احتفوا بنا وأكرمونا وأعطونا أكثر مما نستحق.

بعد هذه المقدمة أستطيع الكلام، من دون خوف أو حرج، وبعيداً عن المديح الذي يحيط به الممثلون أنفسهم عادة، ولعل أحد أصدقائنا من بطرسبورغ، رجل المسرح العريق، أفضل مني تعبيراً وقولاً، وأنا هنا أقتطف مقطعاً من كلامه الذي جاء في رسالة تلقيتها منه: «مضت سنوات عديدة على توقف مسرح موسكو الفني عن رحلاته الربيعية إلينا في بطرسبورغ، كم من الأحداث الجسام حدثت منذ ذلك الوقت، حتى ليخيل لي أن ذلك الزمن كان بعيداً جداً.

لكن من منظور الماضي، الوضع أوضح من حيث أهمية تلك الزيارات، وما كانت تعنيه بالنسبة لنا، كان المتفرجون - من مختلف الشرائح الاجتماعية - يتدافعون لكي يحصلوا على مكان في المسرح، الإنتلجنسيا (المثقفون) الطلاب، العمال، ولاسيما أولئك الذين كانوا ينتمون إلى مدرسة سمولينسكي، والذين كان وعيهم السياسي يمايزهم عن غيرهم، وطلاب الدراسات المسائية العمالية، لعلكم سمعتم من إدارييكم أنها كانت تُعد بالآلاف، وهي تقف على شباك التذاكر ساعات طويلة ليلاً ونهاراً، في البرد والصقيع للحصول على تذكرة الدخول، ولعلكم رأيتم أيضاً بأم أعينكم المتفرجين، وهم يصغون لكم يحبسون أنفاسهم أثناء العرض، ويصرخون مهللين، عندما تغلق الستارة، كانوا يقدمون لكم باقات الزهور، ويرمون إليكم الورود من الأعلى، حيث لايصلون إليكم حباً وعرفاناً بكل ما تقدمونه، وبالمقابل وعندما كنتم تعودون إلى موسكو كنتم تطلون من نوافذ القطار لتحيوا أولئك الغرباء - لكن المرتبطين بكم - الذين جاؤوا من كل حدب وصوب، من أحياء المدينة كلها ليلقوا تحية الوداع، وينظروا إليكم مرة أخرى، ويلوّحوا بمناديلهم، وهل

أدركتم أن مشاعرنا تلك التي عبرنا عنها في تلك اللقاءات، بل وفي لحظات الوداع أيضاً، لها نكهة خاصة، طبيعة خاصة، تختلف عما قابلنا به الفرق الأخرى؟ نحن المسرحيين القدماء، عرفنا منذ الصغر المتعة السامية، والهزات النبيلة التي يحدثها فينا الفنانون الحقيقيون، بكينا في المسرح، ومن ثم صرخنا كالأطفال، لكي نسكب القلق والألم الذي امتلأت به الروح، وكنا ننتظر مثل تلك الهزات والإنشراح الذي يُسكرنا، حينما نلتقي الفنانين الكبار، أنتم تختلفون عن الآخرين، لأننا كنا ننتظركم ونستقبلكم ونودعكم بطريقة خاصة، كنتم بالنسبة لنا الربيع الذي يحمل معه السعادة المضيئة، والأحلام والآمال التي توقظ حتى في القلوب المنسية، بفعل الحياة، الينابيع التي تغني والشعر الحي. لم نكن نحصي المرات التي نتفرج فيها على عروضكم!.

ولم نكن نتفرج عليها فحسب، وإنما كنا نسمع أيضاً، نسمعها كالموسيقا، ونحظى بالسعادة والمتعة الفنية، لحظات النشوة وجدناها في المسرح، وحتى قبل أن تأتوا إلينا، أما أن يكون الفن المسرحي قريباً ورائعاً، كالربيع، وأن يمنح الناس ومن مختلف الأعمار السعادة، وأن يمضي بهم إلى وديانها، فذلك ما لم نعرفه إلا بفضلكم، فهل أحسستم ذلك؟ وهل وصلكم عبق ذلك المزاج، الذي أوجدتموه فينا؟..».

لقد شرّفنا الناس في مختلف دوائر المجتمع، وأحاطونا بدفء المشاعر وبالتكريم الذي لا يُنسى، الغداء الذي أُقيم على شرفنا في أحد أفخر المطاعم في المدينة (مطعم كونتانا) والذي كان فور وصولنا إلى المدينة، حيث ألقى أفضل الخطباء في ذلك الوقت كل من أ. ف. كوني. س. أ. أندرييفسكي وآخرين كلمات جميلة ممتعة من حيث المضمون، وذكية من حيث الشكل.

(كوني) مثلاً، وقف باسم النيابة العامة، بجدية وصرامة محاولاً أن يعطي الملامح المناسبة لكلماته، من خلال تعبير وجهه، وقال بنبرة رسمية وجافة، متوجهاً إليّ وإلى زميلي دانشنكو: (ليقف المتهمان) وقد وقفنا بالفعل، وأردف قائلاً متوجهاً هذه المرة إلى الحضور: أيها السادة، يقف أمامكم مجرمان ارتكبا فعلاً خطيراً وقاسياً، عن سابق تصميم وإصرار، قتلا وبوحشية هذا المخلوق

الذي نحبه جميعاً، وهو المبجل والمحترم ذو السمعة الطيبة «ثم يضيف بعد صمت مضحك إنه الروتين»! ثم يعود ثانية إلى نبرته الصارمة، التي تمايز المدعي العام، ويقول: «لقد نزع هذان القاتلان عن الفقيد العزيز المرحوم ملابس البهلوان القديم، وحطما الجدار الرابع والرياء المسرحي، وأسقطا القناع عن حياة الناس الخاصة، لتراها الجماهير، وجاءا بالحقيقة والصدق والواقع» ثم انتهى إلى القول متوجهاً إلى الحضور «احكموا عليهما، وعلى الفنانين كلهم من أخوانهم، الموجودين بيننا بالسجن المؤبد، يقضونه إلى آخر حياتهم في قلوبنا المُحبة»، وانبرى خطيب آخر يُقال له أندرييفسكي، وقال بملأ صوته مُفاجئاً الجميع: «جاءتنا فرقة مسرحية ليس فيها ممثلون وممثلات» حسبنا عندها أن الرجل عازم على انتقادنا، وعلينا تبعاً لذلك أن نفتح آذاننا جيداً، إلا أنه تابع قائلاً: «لا أرى بين وجوههم وجهاً واحداً حليقاً، ولا رأساً أظهر الحلاق من خلاله مهارته، فلا صنعة، ولا شعر مُسرّح، ثم أنا لا أسمع بينهم ممثلاً يرطن ويمضغ ويطنطن، ولست أرى منهم من يمشي تلك المشية المسرحية المختلة.. ولا أقرأ في وجوههم التعطش للمديح، ولا أرى أيديهم وهي تلوّح مزهوة، ولا أرى حماسة ملفقة، أو حرارة مصطنعة، فأي ممثلين وممثلات هؤلاء؟ أنا لا أسمع حفيف ملابسهن ولا نمائمهن في الكواليس، انظروا بأنفسكم إليهن، أين أصباغ الوجوه، أين الكحلة في العيون أين الأحمر في شفاههن، أي نوع من النساء هؤلاء؟، فرقة مسرحية ليس فيها ممثلون أو ممثلات، فيها بشر فقط يشعرون، يُحسون بعمق وصدق».

في مدينة بطرسبورغ ذكريات لايمكن أن تُنسى، مشاهد عفوية عادية من الحياة اليومية، كنا ضيوفاً على مجموعة من الشباب في شقة صغيرة مليئة بالحضور، الذين لم يجد بعضهم مكاناً له، فوقف على الباب، أو انتشر على الدرج ينتظر الفرصة ليقترب من الموسكوفيين، ويتحدث معهم عن الفن، عن تشيخوف أو إبسن أو ميترلنك، أو ليناقشهم فيما قرأه أو تنامى إليه من آراء، أو ما خطر له من أفكار حول ذلك العرض أو ذاك، أو ليسأل عن أشياء لم يفهمها في العرض، جلسنا حول المائدة، نشرب البيرة ونتناول بعض المقبلات الخفيفة، والشباب من حولنا ينظرون إلينا.

يقولون الممثل كاتشالوف يُفخّم صوته وموسكفين يُضحك، وفيشنيفسكي يقهقه بصوت عال، بل لعله الأعلى، يتفلسفون، يناقشون، لايعطون الخطيب فرصة إنهاء خطبته الملتهبة، في حين يزحف خطيب جديد نحو الطاولة بخطبة أخرى.

وأخيراً يغنون كلهم، أذكر - في سياق رحلاتنا إلى بيتربورغ - الأمسيات التي كنا نقيمها كل سنة، كنا نقدم فصولاً من مسرحيات تشيخوف، بلا ملابس أو ماكياج أو ديكور، كنا نحب هذه الطريقة، التي نركز فيها على شدة انتباه المتفرج إلى الحياة الداخلية للشخصيات التي تعبر عن نفسها عبر الإيماءة والعيون ونبرة الصوت، كنا نرى أن هذه الطريقة، تتيح لنا التعبير عن الأفعال الخارجية في النص من خلال الحركة المتماسكة المنضبطة والإيماءة، بعبارة أخرى كنا نسعى نحو الداخل، وكنا نريد للمتفرج أن يشاركنا هذا السعي.

كان العرض الأخير لنا في بطرسبورغ، الأمسية النهائية في الموسم الشتوي لمسرحنا، وبداية العطلة الانتصافية، في تلك الأمسية، أو ذلك الليل، وبعد العرض، كانوا ينظمون لنا رحلة هائلة ضخمة إلى الجزر، وكانت تلك الرحلة عيداً ربيعياً مدهشاً.

هل يفهم البعض ما تعنية لنا كلمات مثل (نهاية الموسم) ومشهد العيد والاحتفال في ذلك اليوم المشهود؟ فنهاية الموسم تعني الحرية حتى بالنسبة لأكثر الفنانين حباً للمسرح، والواقع أن العطلة الصيفية وحدها التي تحررنا من الالتزامات الصارمة التي تشبه الانضباط العسكري!

إن العطلة الصيفية تمنحنا حق أن نمرض، لأننا أثناء الموسم نضطر للعمل حتى لو كانت درجة حرارة أحدنا مرتفعة، ولنا الحق أيضاً في استنشاق الهواء، ورؤية الشمس وضوء النهار، لأن الممثل أثناء الموسم، وهو يعمل ليس لديه الوقت للتنزه، هو لا يرى ضوء النهار، لأنه مشغول بالبروفات الصباحية، أما ما بقي من الوقت، فيمضيه على الخشبة تحت إضاءة المصابيح الكهربائية أو وسط إضاءة عامة.

نهاية الموسم تعني، أن نفعل ما تتطلبه مشاعرنا ورغباتنا وإراداتنا وعقولنا، فكل ما لدينا من هذه المشاعر والرغبات، يكون خاضعاً للكاتب

والمخرج والمسرح، وهذه الحياة - حياة العيد الحر - تستمر من شهر آب (أغسطس) إلى حزيران (يونيو) وأكثر، ولذلك آخر أيامها، وأول يوم بداية الشهرين (العطلة) بالنسبة لنا تاريخي، ومن أكثر لحظات الحياة التي يطول انتظارها.

في أمسية آخر عروض الموسم، وعندما غدا ربيع بيتربورغ الساحر على الأبواب، بهوائه الدافئ وأزهاره، واخضرار أشجاره وغناء طيوره، وتغريد بلابله، ولياليه البيض، قرر أصدقاؤنا ومضيفونا اصطحابنا في نزهة إلى نهر نيفا، استأجروا مركباً لنمضي الليل فيه، في الصباح ومع شروق الشمس، رحنا نلهو ونصطاد السمك أو نشتريه، ونعده ليكون إفطارنا، أما ما تبقى من الوقت، فكنا نقضيه في التنزه في الغابة، أو نلتقي بعض معارفنا وأصحابنا أو نركب القوارب ونتجول في النهر.

في إحدى المرات، وفي مثل هذه الليلة، التقينا مطرب الأوبرا الشهير دافيدوف، لم يكن بالإمكان الاستماع إليه، وهو في هذا العمر المتقدم، تحاشى الدموع، والاستسلام للعاطفة، فقد كان غناؤه شجياً نابعاً من أعماق الروح، ولم يكن مغني التينور الإيطالي أنجيلو مازيني معجباً به من قبيل المصادفة، شاخ دافيدوف، أصبح عجوزاً، ولم يبق من صوته الرائع إلا آثار، أطلالٌ، ضاع صوته، لكن مجده مايزال يعيش، كان علينا أن نقدم دافيدوف لشبابنا لكي يحكي هؤلاء فيما بعد عن الرجل وفنه، استطعنا إقناعه، بأن يغني بعض أغانيه الغجرية القديمة الأصيلة (الرومانس)، ومن أجل ذلك أيقظنا صاحب المقهى، وطلبنا إليه إعداد الشاي، غنى دافيدوف بصوته المبحوح الذي بدا تأثير السن فيه واضحاً، ورغم ذلك ذرفنا الدموع.

فكرت في فن دافيدوف، أين يكمن سره؟ فكرت في الكلمات المعبرة وهي تنساب مع اللحن، مطواعة، تخرج من حنجرته ملفوظة بطريقة مذهلة. إنها لا تستعصي عليه، في حين أننا نحن فناني الدراما الذين نتعامل مع الكلمة دائماً، لا نفلح في ذلك، لم أرَ العجوز الشهير بعد ذلك، لأنه توفي.

التجوال في الريف

في السنوات الأخرى، ومع انتهاء موسم بطرسبورغ كنا نسافر إلى كييف وأوديسا، أو إلى فارشافا، وكانت مثل هذه الرحلات إلى الجنوب، حيث الطقس الدافئ على شواطئ الدنيبر والبحر الأسود، تلاقي هوى في نفوسنا ونَسعد بها، وكان لنا أصدقاء طيبون ولطفاء يريدون أن يروا ما أحضرناه معنا من عروض، روح الشعراء والكتاب المفضلين لديهم، وبشائر المستقبل، والتطلع إلى الحرية والحياة الأفضل، وهنا نستعيد أجواء بطرسبورغ، وهنا أيضاً أستطيع أن أقول، ما كنت قد قلته سابقاً عن نجاحات المسرح في بطرسبورغ، وردت من أوديسا وكييف وفارشافا رسائل أيضاً من مسرحيين شباب وكهول، تُذكّر بقوائم التسجيل على التذاكر والطوابير التي تقف أمام المسرح، والتي تستقبل وتودع حاملة باقات الورد، لتحيينا وتحيي نجاحنا كفنانين، وكانت تقام لنا ما يدعى folle Journee[(*)] (تعني اليوم المجنون)، على شرف مسرحنا، كنا نجد في انتظارنا باخرة فيها كل ألوان الترفيه وما تنطوي عليه من مفاجآت، حيث يخفون في القمرات فرقاً موسيقية عسكرية، ومطربين وكورس، فإذا قطعت الباخرة مسافة لابأس بها، ظهرت هذه الفرق فجأة على ظهر الباخرة لتعزف أفضل ما لديها من ألحان، وكنا نجاري تلك الفرق، فنرقص في الهواء الطلق، وغالباً ما كانت الباخرة تقف قرب ضفة النهر، فنهرع إلى النزول، لنروّح عن أنفسنا وسط مناظر خلابة بديعة، المسابقات الرياضية والجوائز والمواكب والمهرجانات والاستعراضات الموسيقية، كل ذلك كان يضيف إلى بهجتنا بهجة، لا ننسى، كذلك ما يُسمى بـــ grand rond (الدائرة الكبيرة، حيث شخص ما داخل دائرة يرقص فيها العديد من المشاركين) أو مسيرة مع العزف الموسيقي الحي، العروض في الريف - كما جرت العادة - تختتم بحفلة تكريماً لنا، أما العشاء الاحتفالي، فكان يمتد إلى ما بعد منتصف الليل، وفي إحدى المرات جرى مثل هذا العشاء الاحتفالي في مدينة كييف، وتحديداً في إحدى الحدائق - بعد العرض - التي تقع على شاطئ نهر الدنيبر.

تنزّهنا كمجموعة على شاطئ النهر بعد العشاء، ووصلنا إلى منتزه القصر، شعرنا أننا في عصر الكاتب تورغنيف، بل إن المكان، كان أشبه ما يكون بذلك الذي تجري فيه أحداث الفصل الثاني من مسرحيته الشهيرة (شهر في القرية) (إيفان تورغنيف من أشهر كتاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كتب المسرحية والرواية)المترجم، وهي المسرحية التي ختمنا بها موسمنا في مدينة كييف.

ليس بعيداً عن الساحة، كانت ثمة مقاعد وكأنها أُعدت سلفاً للمتفرجين، جلسنا نحن والمجموعة كلها، التي كانت تتنزه معنا، وشرعنا نرتجل العرض في الطبيعة الحية، جاء دوري، وكما يقتضي النص أنا والممثلة أولغا كنيير نجتاز ممراً طويلاً ونحن نتكلم، ثم جلسنا على إحدى الأرائك، تماماً كما هو وارد في الميزانسين، توقفت فجأة، لأنني لم أستطع الاستمرار في هذا الأداء المفتعل! بدا لي أن كل ما فعلته، كان غير منسجم مع الطبيعة ومع الحقيقة والواقع، بعبارة أخرى كان أدائي في الطبيعة الحية، ضرباً من النفاق، ومع ذلك يقولون إننا حوّلنا البساطة أو أوصلنا البساطة إلى الطبيعية (نتوراليزم)، وكم بدا ما كنا نفعله عادة على خشبة المسرح، شرطياً.

في أوديسا كادت لحظة الوداع أن تنتهي نهاية كارثية، كانت المدينة تمر بظروف تسبق الثورة، حيث الجو مشحون بالتوتر، والشرطة على أهبة الاستعداد، وعندما خرجنا من المسرح، بعد انتهاء العرض، وجدنا أنفسنا محاطين بحشد محتج يملأ صراخه المكان، حملونا على الأكتاف ومضوا بنا عبر شوارع المدينة على الكورنيش، كانت الشرطة تنتظر الحشود في نهاية الشارع الذي نسير فيه، وكنا كلما اقتربنا من الشرطة، ازداد الجو توتراً، كان من الممكن أن تطارد الشرطة الحشد، وينتهي الأمر بمالا تُحمد عقباه، إلا أن كل شيء انتهى وراح الحشد يتفرق، وعندما دخلت غرفتي كانت ثمة أصوات تعلو هنا وهناك، لاشك أن شيئاً ما حدث، ولكن لا يُرى شيء في الظلام.

ماروزوف وبناء المسرح

على الرغم من النجاح الذي حققه المسرح، فإن وضعه المادي لم يكن كذلك، وكان العجز يتفاقم كل شهر، والرأسمال الاحتياطي آخذ في التناقص، وفي مثل هذا الوضع، كان لابد من دعوة حملة الأسهم، لنعرض عليهم ما نحن فيه، ونطلب منهم المساعدة، ولكن مع الأسف، كانوا مضطرين للرفض بحجة عدم توفر الوسائل، الوضع كارثي تقريباً، بيد أن عناية القدر تدخلت هذه المرة أيضاً لصالحنا وأنقذتنا في الوقت المناسب.

كل ما في الأمر أن سافا تيموفيفيتش ماروزوف ((١٨٦٢- ١٩٠٥ أحد كبار الصناعيين الروس، قال عنه مكسيم غوركي: كان ماروزوف شخصية استثنائية بكل ما في الكلمة من معنى، من حيث التعليم والثقافة والذكاء والمزاج الثوري)) المترجم، وفي السنة الأولى التي رأى فيها مسرحنا النور، حضر أحد العروض (القيصر فيودور) وقدّر لهذا الإنسان أن يلعب دوراً هاماً ورائعاً في دعم كل ما كنا نقوم به، لم يكن يبخل علينا بالمال، بل كان يضحي في سبيل الفن، ويعمل في سبيله بإخلاص، بعيداً عن الأنانية، أو الربح الشخصي، أو الطموح الكاذب، بعد أن حضر العرض قرر أن مسرحنا يستحق الدعم، وهذا ما كان.

وفي إحدى المرات فاجأنا بحضوره، وكنا نناقش وضع المسرح، وطلب من حملة الأسهم كلهم أن يبيعوه حصصهم، فوافقوا واشترى الأسهم كلها ودفع لهم في الحال، وأصبحنا دانشنكو وماروزوف وأنا أصحاب الشأن في المسرح، واختص بتمويل كل شيء آخذاً على عاتقه الأمور الاقتصادية كلها، وتدخل في التفاصيل كلها الصغيرة والكبيرة، وأعطى المسرح وقت فراغه كله.

ولأنه كان في أعماقه فناناً، فقد أحس بضرورة أن يساهم مساهمة فعالة في أو الجانب الفني أيضاً، ولهذا الهدف، طلب أن يكون مسؤولاً عن الإضاءة في المسرح، كان يمضي الصيف في موسكو، في الوقت الذي كانت أسرته في الريف، وقد استغل وقته - وقت فراغه - في الصيف، ليقوم بتجاربه في الإضاءة المسرحية، ومن أجل ذلك حوّل بيته وحديقته إلى ورشة عمل، وراح يعمل على ابتكار الوسائل الحديثة للإضاءة الكهربائية، واكتشاف مدى استخدام الكهرباء في الإضاءة، ولم يقف عند هذا الحد فقط، بل تحوّل الحمّام في بيته إلى مختبر كيميائي

لطلاء المصابيح والبصيلات الكهربائية والزجاج اللازم لمساقط الأضواء، لكي نحصل على التدرجات اللازمة لمشهد ما، وعندما تطلب العمل مكاناً وفضاءً أرحب وأوسع، انتقل إلى الحديقة، وكان الرجل بتواضعه الجم يشارك العمال عملهم، وترتدي ملابسهم، ولطالما أدهش الاختصاصيين بمعرفته الدقيقة للكهرباء.

مع حلول الموسم، أصبح ماروزوف المسؤول الأول عن قسم الكهرباء، ولم يكن ذلك، بالطبع عملاً سهلاً في مكان مرتفع جداً، ولاسيما في مسرح (ارميتاج) الذي كنا نستأجره من جي كاريتي، وعلى الرغم من انشغاله بأعماله الخاصة، كان يزور المسرح في كل عرض، وإذا حالت ظروف عمله من دون الحضور، كان يتصل هاتفياً بنا، ليكون على صلة بما يجري في المسرح.

أنكر أن ديكور مسرحية (في الأحلام) لنميروفيتش دانشنكو، لم يكن جاهزاً في الوقت المناسب، الذي كنا قد أعلنّا عنه، ولإعداده إعداداً جيداً تطلب المزيد من الوقت، قررنا عندها أن نعدّل ما هو متوافر لدينا من ديكور على أن نغطي عيوبه، بحيث يبدو مقبولاً، ولم يكن أمام المخرجين ومساعديهم إلا البحث في بقايا ديكورات العروض السابقة، عن أثاث أو دعائم (بارتكابلات) يمكن استخدامها، وفي هذا الظرف لم يتخل عنا ماروزوف، وكان منظراً مثيراً للإعجاب، ذلك الذي رأينا فيه التاجر والصناعي المعروف، الذي لم يعد شاباً، يتسلق درجات السلم، ليعلق الإطارات واللوحات والستائر، كما يفعل أي عامل في المسرح، وبروح وشغف لا نظير لهما، لقد أحببته وأكبرت فيه حبه لما يقوم به. في تلك اللحظات، قررنا أن نشركه في العملية الفنية، أن نقرّبه من القسم الأدبي/ الفني، لم نفعل ذلك لأنه العصب المالي للمسرح، وإنما لأنه أظهر الكثير من الذوق والفهم في مجال الأدب والإبداع الفني، وخاصة ما له علاقة بفن التمثيل، ومنذ ذلك الوقت صار يشاركنا مناقشة توزيع الأدوار، وتنظيم الريبرتوار، وعيوب العرض، وأظهرت النقاشات فيما بعد مدى دقته وتعلقه بالفن، ولكن الموقف أو ربما المواقف التي تُحسب له، هو مبادرته لحل أي إشكال مالي يواجهنا، ونحن بصدد الانتقال إلى مسرح آخر أو بناء مسرح على نفقتنا، ولاسيما عندما يكون الوضع ملحاً، وهكذا تصرف كما تمليه عليه طبيعته الروسية الأصيلة، أريحيته، وبنى المسرح في زقاق كامرغرسكي، والشعار الذي أعلنه حينها: كل شيء من أجل الفن، والممثل. عندها سيشعر المتفرج أيضاً أنه في المسرح الذي يريده، أو الذي يبحث عنه، ولم تحركه

بواعث أو دوافع مادية، كما يفعل الآخرون عندما يبنون مسرحاً (ينفقون ثلاثة أرباع أموالهم على الصالة والغرف الملحقة بها التي يقصدها الزائرون والمتفرجون، في حين لا يزيد المبلغ الذي ينفق على غرف الممثلين وأماكن استراحتهم، وخشبة المسرح وما إلى ذلك، عن ربع المبلغ!) ماروزوف فعل العكس، ولم يبخل على خشبة المسرح، وما يتعلق بها، من حيث تجهيزها بكل الوسائل والمعدات اللازمة، وكلف المعماري الشهير شيختل، بتصميم بناء المسرح مراعياً البساطة والذوق، ولم يسمح بطلاء الفاتح أو الذهبي، لكي لا تتعب عيون المتفرجين دون حاجة إلى ذلك وكذلك تجنب تأثير الألوان الفاتحة، على أن تكون - هذه الألوان - مقتصرة على الديكور وتشكيل الخشبة.

أُنجز البناء خلال عشرة أشهر، وأشرف ماروزوف بنفسه على العمل، تخلى عن حقه في العطلة الصيفية، بل إنه أقام هنا، وفضّل أن يعيش في غرفة صغيرة، شرط أن يكون قريباً من البناء، كانت علاقته بالبناء علاقة حب، وأولى بناء الخشبة عناية خاصة، فكانت دائرية، ولعلها الأولى من نوعها حتى خارج روسيا، كان المسرح الدائري أكمل من جميع المسارح الأخرى، إذ كان يدور بجميع ديكوراته وجدرانه، وما يحمله من ممثلين وأثاث واكسسوارات، أضف إلى ذلك أن ماروزوف وشيختل جعلا طابقاً كاملاً يدور تحت الخشبة، وجعلا للخشبة العليا، فجوة كبيرة بغطاء قوي، يمكن إنزاله أو خفضه، بالضغط على زر كهربائي، فيكون ثمة نهر أو وهدة بين الجبال، أو سفح جبل شاهق، أو شرفة، أما أجهزة الإضاءة، فكانت الأفضل في ذلك الوقت، وربما في العالم كله، وليس في روسيا فحسب، وقد وضعت لوحة مفاتيح واحدة تتحكم بالإضاءة في الصالة والخشبة، إضافة إلى الآلات التي استوردها ماروزوف من الخارج، والتي جاء بها خصيصاً إلى روسيا، وهي عديدة وكاملة، ولا يتسع المجال هنا للحديث عنها بالتفصيل.

ومن نافل القول إن البناء وما احتواه من آلات، رسخت عملنا وأعطته مزيداً من الدفع، ولا شك أننا لم نعد نشكو الوضع المالي الصعب، فقد توافر لدينا بعض الدخل، ووجدنا أنفسنا في وضع يتيح لنا بيع المسرح، بما فيه من تجهيزات لأولئك الفنانين الأكثر موهبة، من المؤسسين، الذين يُعتبرون روحه، أما بالنسبة لصديقنا ماروزوف، فقد تنازل عن حقوقه وتبرع بالدخل كله لأعضاء الفرقة المؤسسين، الذين أصبحوا منذ ذلك الوقت مالكين للمسرح.

الخط الاجتماعي والسياسي

اتفق انتقالنا إلى البناء الجديد في زقاق كامرغرسكي (أيلول - سبتمبر ١٩٠٢) مع بداية الخط والتوجه الجديدين في الريبراتور، وسأدعو هذا الخط بالاجتماعي - السياسي، وقد ولد مثل هذا التوجه، قبل عامين من هذا التاريخ، ولم يكن مخططاً له مسبقاً، وإنما ظهر مصادفة وبشكل فجائي، أثناء تقديمنا لمسرحية إبسن عدو الشعب (دكتور ستوكمان) عام ١٩٠٠-١٩٠١.

والدكتور ستوكمان في برنامجي، أحد أسعد الأدوار الذي يلفت الانتباه، ويشدك إليه بالغنى والقوة الداخلية والجاذبية، استوعبت المسرحية وتمثلتها منذ القراءة الأولى، عشتها، ولعبت الدور حالاً، وفي البروفة الأولى.

يبدو من الواضح أن الحياة نفسها كفِلت، وقبل الأوان، تنفيذ العمل الإبداعي والتحضيري، وتوفير المادة الروحية الداخلية الضرورية بما فيها الذكريات التي تنطوي على المشاعر الحياتية المشابهة للدور، كانت نقطة انطلاقي إخراجياً وفنياً في العمل على النص والدور من خلال خط أو الفطرة، والإحساس، ولكن النص والدور والعرض، كل ذلك ذهب باتجاه آخر، نحو الخط الاجتماعي - السياسي، أي نحو أفق أوسع، وفي النص والدور، وجدت ما يجذبني، وهو موضوع الحب وسعي ستوكمان إلى الحقيقة والمعوقات غير المهمة التي تقف في طريقه، وكان سهلاً علي في هذا الدور أن أضع على عيني نظارة وردية، الثقة الساذجة بالناس، ومن خلال ذلك، ومن هذه الزاوية، أنظر إلى الجميع وأصدقهم وأحبهم بإخلاص، وعندما بدأت تتضح حقيقة أولئك الذين كانوا يدّعون أنهم أصدقاؤه، صار سهلاً بالنسبة إلي معرفة سبب عدم فهم الشخصية المُعبر عنها (ستوكمان)، وفي لحظات نضجه وتفتحه، كنت خائفاً، ولكن لم أعد أذكر أنني كنت خائفاً على نفسي أم على الدكتور ستوكمان.

في ذلك الوقت حدث نوع من الانسياب، انسيابي أنا مع الدور، لقد أدركت بوضوح، لا لبس فيه أن الرجل غدا معزولاً تماماً، مع تقدم الأحداث من فصل إلى آخر، وعندما صار وحيداً، في النهاية، فإن الجملة الختامية التي نطقها: «إن أقوى الناس في هذا العالم، من يبقى وحيداً!»، وجدت طريقها بشكل عفوي إلى

لساني، وصلت إلى الشخصية من الداخل بشكل فطري، بكل ما فيها من تفاصيل وخصائص، تتحدث المسرحية عن العمى الداخلي لستوكمان، وعن خطاياه الإنسانية، عن طفولته وحركاته وهو فتى، وعلاقاته الطيبة مع الأطفال والأسرة ومرحه وحبه للنكتة واللعب والمجتمع، وجاذبيته التي كانت تُجبر كل من كان على اتصال به، على أن يكون نقي القلب وصافي السريرة، في حضوره، ونفذتُ من خلال الفطرة، ووصلت إلى الشخصية من الخارج، التي من الطبيعي أن تنبع من الداخل، وهكذا أصبح ستانيسلافسكي وستوكمان جسداً واحداً وروحاً واحدة، وكل ما كان علي أن أفعله، أن أفكّر بأفكاره، وأحس همومه، فتبدو عندها علاقات ضعف النظر من تلقاء نفسها على عيني، وينحني الجسم إلى الأمام من تلقاء نفسه أيضاً، وتسرّع الخطا وتهتز رموش العين التي تنظر بثقة إلى روح الإنسان أو الشيء الذي يقف معي على خشبة المسرح، وتمتد قبضة يدي إلى الأمام، آلياً تتوسل إقناع محدثي، أو كأنها تحاول أن توصل أفكاري وأحاسيسي وكلماتي إليه، كان ذلك كله يحدث عفوياً ودون قصد، كل هذه المتطلبات والعادات، ظهرت تلقائياً، وبلا وعي من أين جاءت؟

خمّنتُ فيما بعد، وعرفت الأسباب، عن طريق المصادفة، عندما التقيت عالماً، سبق وأن ألتقيته مرات عدة في مصحة قرب فيينا، في برلين، وقد أخذت شكل أصابعه لتكون أصابع ستوكمان، ومن المُرجح أن يكون هذا هو السبب، وأخذت أيضاً من أحد النقاد والموسيقيين الروس المشهورين، طريقتي في المشي والضرب على الأرض مُراوحاً في المكان.

لم يبق لي إلا أن أقتبس شكله وسلوكه وعاداته، على خشبة المسرح، أو حتى بعيداً عنها، عندها تتولد في نفسي المشاعر والأحاسيس المطلوبة، الصورة (الشخصية) وانفعالات الدور، وأصبحتْ عضوياً ملكي أنا شخصياً، أو على العكس تحولت مشاعري الخاصة بي إلى ستوكمان، في مثل هذه الحالة، أشعر بسعادة غامرة سامية، إنها سعادة الفنان، التي تتلخص في نطق أفكار غريبة على الخشبة، وأهواء غريبة، وإنتاج أفعال غريبة، كما لو كانت ملكك أنت.

«أنتم مخطئون! أنتم وحوش، أنتم وحوش بالضبط».

هكذا صرخت في وجه حشد من الناس، في محاضرة عامة، في الفصل الرابع، لقد فعلت ذلك بإحساس صادق، حتى إنني نجحت في الوقوف إلى جانب ستوكمان، وتبينت وجهة نظري، أسعدني أن أقول ذلك، وأدرك أن المتفرج الذي يحب ستوكمان، يقلق من أجلي، ويشعر بالغضب من خشونتي وفظاظتي، وأنا أخاطب عبثاً حشداً من الأعداء المتوحشين، وأستعديه على نفسي، فمن المعروف أن الخطاب المباشر والصراحة يهلكان بطل المسرحية، وقد أدرك ذلك جيداً كل من المخرج والممثل القابعين في داخلي، أدركا مدى هذا الحضور المسرحي وأهميته، ولكن في الوقت نفسه، المهلك والقاتل للشخصية، وجاذبيتها وصدقيتها.

صارت هذه الشخصية شعبية، في كل من بطرسبورغ وموسكو، وإن كانت حُظيت في بطرسبورغ بشعبية خاصة، ولذلك أسبابه بالطبع، فقد كان الوقت حرجاً في هذه المدينة من الناحية السياسية، حيث كانت الثورة الأولى على الأبواب، وتعاظم شعور الاحتجاج، وكانت ثمة حاجة لبطل يقول للحكومة كل شيء بصراحة ووضوح، يقول الحقيقة القاسية.

كانت الحاجة ماسة لمسرحية ثورية، وكانت مسرحية الدكتور ستوكمان (يذكر الناقد ل. م. ليونيدوف أن الدور، دور ستوكمان، يُعد بحد ذاته قمة إبداعه، وأكثر أعماله كمالاً، ويشير إلى أهمية الملامح الخارجية في تجسيد الشخصية كحركة اليد والأصابع) هي هذه المسرحية على الرغم من أن البطل نفسه يزدري الغالبية، ويمدح بعض الأفراد الذين تمنّى لو يعطيهم السلطة، وإدارة البلاد.

بيد أن ستوكمان يحتج، ويتكلم بصراحة وشجاعة وصدق، وكان ذلك كافياً ليجعل منه بطلاً سياسياً، في يوم الاحتجاج المشهود في ساحة كازان، كنا في بطرسبورغ ، وقدمنا ستوكمان، كان الحضور يقتصر على المثقفين من أساتذة الجامعات والعلماء، وما أزال أذكر تلك الرؤوس البيضاء التي كانت تجلس في المقدمة، ألقت الأحداث بظلالها على العرض، وكان المتفرجون مستعدين لالتقاط أية إشارة - مهما كانت صغيرة - إلى الحرية.

أذكر أن التصفيق وصيحات الإعجاب، كانت تدوي في الصالة عند أكثر المقاطع مفاجأة أثناء العرض، إنه عرض سياسي بكل ما في الكلمة من

معنى، جو التوتر هذا جعلنا نتوقع إيقاف العرض في أية لحظة، ومن ثم الاعتقال، كانت الرقابة حاضرة في الصالة تتابع بحذر وجدية، كل كلمة تقال وترصد مدى التقيد بالنص الذي وافقت عليه (نسخة الرقابة)، وفي هذه المرة كانوا يتابعونني بانتباه مزدوج، الأمر الذي جعلني حذراً إلى أقصى حد، وإذا كان نص الدور مليئاً بالشطب أو بشطب الشطب والعودة إلى ما قبله، فإنه لمن السهولة بمكان الوقوع في الخطأ أو قول شيء إضافي.

في الفصل الرابع من المسرحية، يجد الدكتور ستوكمان رداءه الأسود، الذي كان يرتديه في الاجتماع العام - بينما كان يعيد ترتيب شقته التي اجتاحها حشد من الغوغاء - وإذ يرى فتحة في الرداء يقول لزوجته: «لا ينبغي ارتداء ملابس جديدة عند الذهاب إلى المعركة من أجل الحرية والحقيقة». ولعل الذين حضروا العرض، تذكروا هذه العبارة في يوم المظاهرة في ساحة كازان، حيث مُزقت ملابس جديدة باسم الحرية والحقيقة.

حدث هرج في الصالة بعد هذه الكلمات، ودوى تصفيق عال، فاضطررنا إلى إيقاف العرض. بعضهم هتف وهو في مقعده، في حين اندفع آخرون باتجاه الخشبة، وهم يمدون إليَّ أيديهم، عرفت في ذلك اليوم، ومن خلال خبرتي الشخصية، قوة التأثير التي يملكها الممثل الحقيقي. المسرحية والعرض اللذان يوقظان المزاج الجمعي، واللذان يملكان القدرة على مثل هذا الشعور (النشوة) في المتفرجين، يكتسبان معنى اجتماعياً سياسياً، ولهما الحق في أن ينتميا إلى هذا الخط من برنامجنا (ريبرتوارنا).

قد يكون اختيار النص وأداء الدور، مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بمزاج تلك المرحلة، أو لنقل إن المرحلة نفسها هي التي أملتهما علينا، إنها الحياة الاجتماعية التي كانت تعيشها البلاد، والتي كانت تبحث عن بطل يقول الحقيقة دون خوف أو وجل، التي كانت ممنوعة من الرقابة، والواقع أننا كممثلين ومؤدين على الخشبة، لم نفكر في السياسة، بل على العكس، فإن المظاهرات التي حركها العرض، كانت مفاجئة وغير متوقعة بالنسبة لنا، لم يكن ستوكمان بالنسبة لنا خطيباً جماهيرياً أو سياسياً، كان مجرد إنسان

شريف ونزيه وصادق، كان صديقاً للوطن والشعب كما ينبغي أن يكون كل مواطن شريف.

هكذا فإن العرض بالنسبة للمتفرج، بدا اجتماعياً/ سياسياً، أما بالنسبة إلي، فإن ستوكمان جزء من مسلسل مسرحيات وعروض، تسير على خط الفطرة والإحساس أو الشعور، ومن خلال هذين الأخيرين، عرفت روح وأهواء الدور، والجانب الواقعي العادي من حياة المسرحية بكل ما يمايزها من ملامح وسمات، في حين أن اتجاهها، تفتح لي بشكل تلقائي وعفوي، كانت النتيجة أنني وجدت نفسي على الخط الاجتماعي/ السياسي، لنقل من الفطرة والعفوية وعبر الواقع اليومي والرمز، إلى السياسة.

ألا يوجد في فننا خط واحد صحيح الفطرة والإحساس؟ ألا تنمو وتخرج منها الصور والشخصيات الداخلية والخارجية، ومن خلال اللاوعي، إضافة إلى الأشكال والأفكار والأحاسيسن والاتجاهات السياسية، وتقنية الدور نفسه؟ ثم ألا يحتوي خط الفطرة والإحساس في داخله، الخطوط الأخرى كلها، بما فيها روح وجوهر وشكل المسرحية الخارجي والدور؟ هذا ما حدث معي سابقاً وأثناء العمل على دور الجد في (قرية ستيبانشكوفا) لتولستوي، شعرت حينها أنني كلما أوغلت في صدقه وسذاجته، بدت أفعاله وسلوكه فظة، وزاد بالمقابل قلق المتفرج، وكلما كان سوء التفاهم أكبر، أحب المتفرج البطل، لسذاجته وصدقيته الطفولية، ونقائه الروحي، وهناك أيضاً استحوذ خط الفطرة والإحساس، واستغرق كل خطوط الدور، بينما فكرة الكاتب وهدفه الإبداعي، كشفا عن نفسيهما بنفسيهما، ليس من خلال الممثل، وإنما من خلال المتفرج، وكنتيجة لكل ما يراه ويسمعه في المسرح، وحينها كما الآن في ستوكمان، شعرت بالانشراح.

أليس سر تأثير المسرحيات الاجتماعية/ السياسية، يكمن في أن الممثل، إذ يؤدي شخصياتها (أدوارها) عليه أن لايفكر في المهمات الاجتماعية/ السياسية، بل كل ما عليه أن يفعله، هو أن يكون صادقاً ونظيفاً ومخلصاً؟

مكسيم غوركي

البورجوازيون الصغار

شكلت الظروف السياسية، وتحديداً، الثورة الوليدة أو المتوالدة، مناسبة لكي يعرض المسرح عديداً من المسرحيات التي تعكس المزاج الاجتماعي/ السياسي، وعدم الرضا والاحتجاج والحلم ببطل يقول الحقيقة بجرأة.

نشطت الرقابة ومفوضو الشرطة، وفتحوا عيونهم وآذانهم، وراح القلم الأحمر يعمل متجولاً ومتنزهاً بلونه الأحمر على الصفحات التي تُقدم للرقابة، وكان يشطب، أدق وأصغر الإشارات التي يمكن أن تخرق السلم الاجتماعي، كانوا يخشون أن يتحول المسرح إلى منبر دعاوة، ولوحظت بعض المحاولات في هذا الاتجاه.

المباشرة والفن لا يلتقيان، فأحدهما يلغي الآخر.

يكفي أن نقارب الفن بالمباشرة أو بالأفكار غير الفنية، لكي (الفن) يذوي كما تذوي الزهرة في يد زيبل (إحدى شخصيات أوبرا فاوست ل- ش. جونو). في الفن يجب أن يتحول الاتجاه الغريب إلى فكرة من النسيج ذاته، إلى فكرة معروفة، إلى شعور يتفاعل، أو بعبارة أخرى قابل للتفاعل، إلى توق صادق، إلى طبيعة ثانية للممثل، عندها تدخل هذه الطبيعة في حياة الروح الإنسانية للممثل والدور، والمسرحية كلها، حينها فقط لا يمكن أن تصبح مباشرة أو دعاوية، بل عقيدة خاصة Credo، ولندع المتفرج يخلص إلى ما يشاء من أفكار، مما رآه في المسرح، وبالطبع، فإن الخلاصة تتكون في روح وعقل المتفرج من الظروف والشروط التي يصنعها الممثل إبداعياً، هذه هي الشروط

الضرورية، التي من خلالها، بل وبمساعدتها، تُقدم المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي/ السياسي على الخشبة، والسؤال هو: هل كانت لدينا مثل هذه الشروط الإبداعية؟

كان غوركي أول من أدخل الخط الاجتماعي/ السياسي في مسرحنا، وكنا قد علمنا أنه يكتب مسرحيتين، إحداهما هي تلك التي حدثني عنها عندما كنا في القرم، والتي لم يكن عنوانها قد تبلور بعد، والأخرى كانت بعنوان «البورجوازيون الصغار» الأولى هي التي أثارت اهتمامنا، لأنه صور فيها بيئة أولئك الذين كان يعشقهم، والذين صنعوا مجده، لم يكن أحد قد تطرق بعد إلى حياة أولئك الحفاة في المسرح الروسي، وفي زمني الذي أتحدث عنه، كانوا كما كل الذين خرجوا من قاع المجتمع، يثيرون الانتباه، ومن هذا المنطلق، كنا نبحث عن الموهوبين بينهم، وأذكر أننا في مدرسة المسرح، قررنا أن ننتقي الموهوبين، أو من لديه موهبة من هذه الفئة الشعبية حصراً.

وفي هذا السياق كنا نحتاج غوركي الآتي إلينا من الأرض، وهكذا رحنا نلح على ألكسي مكسيموفيتش (غوركي) لكي يوافينا بالمسرحية في أقرب وقت ممكن، لنفتتح بها الموسم في مسرحنا الجديد الذي بناه ماروزوف، ولكنه شكا لنا شخصيات مسرحيته! «المشكلة في أن جماعتي جاؤوا إليَّ، تدافعوا بمناكبهم وتزاحموا، وأنا لا أستطيع أن أترك أحد منهم إلا وأجُلسه في مكان، إلا وأعطيه مكاناً، وأصلح بينهم، برافو! كلهم يتكلمون، ويتكلمون ويتكلمون جيداً! والله لا أستطيع التوقف، بشرفي لا أستطيع أن أفعل ذلك».

اتضح الوضع مع «البرجوازيون الصغار» قبل (الحضيض) لأنها صدرت أولاً، وبالطبع فرحنا بها، وقررنا أن تكون عرض افتتاح المسرح الجديد، ولكن لسوء الحظ لم نعثر على من يؤدي دور البطولة في المسرحية، شخصية تيتيروف، صاحب صوت (الباص) الشهير، وهو يتطلب مقدرة صوتية، إضافة إلى شخصية فردية، غير نمطية، ووجدنا أن لدينا بين تلاميذ مدرستنا من يقوم بالدور، وهو مناسب بكل المعايير، مطرب حقيقي (باص) عمل في البداية في جوقة الكنيسة، ثم عمل في مطاعم الضواحي.

(بارانوف) كان اسم ذلك التلميذ، الذي وجدناه مناسباً لدور تيتيروف، كان موهوباً بلا شك، وإنساناً طيباً، ولكنه بالمقابل سكير وأبعد ما يكون عن الثقافة، وكان صعباً عليه فهم ما ينطوي عليه النص من ملامح أدبية لكنه وفي هذا الدور بالذات كان جهله وبدائيته إلى جانبه، وقدما له خدمة كبيرة، كان كالصفحة البيضاء، يتكلم ويفعل كل ما يفعله ويتكلمه تيتيروف في المسرحية، صار بالنسبة إليه مثالاً يُحتذى، وشخصية إيجابية، وبفضل ذلك تحولت أفكار الكاتب واتجاهه إلى أفكار وأحاسيس المؤدي، ولم يكن مثل هذا الإخلاص وهذه الجدية في العلاقة مع المواقف في المسرحية، ومن ثم مع الشخصية المُجسدة، لولا بارانوف هذا، ولما حصلت على أي فن أو تقنية ما أداه بارانوف لم يكن مسرحياً، وإنما غناء حقيقي، وهذا ما أحسه المتفرج حالاً وقدّره حق التقدير، فلديه وسائل كثيرة، يستطيع من خلالها، وتحديداً من خلال القراءة العامة للمسرحية وضع كل شيء في مكانه (بما في ذلك أكثر الشخصيات حيوية) وبالتالي إعطاؤه معنى حقيقياً.

موسم ١٩٠١-١٩٠٢، اقترب من النهاية، والمسرحية التي كانت تُعد اقتربت من النهاية، والعرض ليس جاهزاً بعد للبروفة العامة، التي ترسّخ عملنا على الخشبة، وإذا لم نسجله في الوقت المناسب، فكل شيء سيُنسى، وسنضطر عندها إلى الإعادة من البداية، لذلك قررنا وعلى الرغم من الصعوبات، ومهما حدث، أن نجري بروفة عامة في بطرسبورغ أثناء وجودنا هناك، وكما جرت العادة في الربيع، وكان الوضع غامضاً ومثيراً للقلق والحذر بالمعنى السياسي، وزاد الطين بلة أن المسرح الفني - وبسبب ريبرتوراه الجديد - عُدَّ طليعياً تقدمياً، وكان غوركي نفسه تحت المراقبة، وهكذا لم يكونوا ليسمحوا بالعرض في البداية، وبدأت الاتصالات، وخاصة تلك التي أجريناها مع فيتي (فيتي سيرغي يوليفيتش

(١٨٤٩-١٩١٥) وزير المالية، كان من أنصار تعاون البورجوازية مع الحكومة وأحد دعاة التطور الرأسمالي في روسيا) المترجم.

سُمح بعرض «البورجوازيون الصغار»، ولكن بشروط، وكان معظمها غريباً مثلاً (زوجة التاجر رومانوف) استبدلت بـــ (زوجة التاجر إيفانوف)، لأن رومانوف قد تُعدُّ أو تُفهم كإشارة إلى العائلة المالكة، نجحنا في الحصول على الموافقة، ولكن لعروض محدودة، لأن فلاديمير إيفانوفيتش دانشنكو، وخلال محادثاته مع السلطة، كان مضطراً للتأكيد على أن إلغاء أحد العروض التي كنا أعلنّا عنها، يعني حرماننا من الوفاء بالتزاماتنا أمام المشتركين، وقد أدى هذا الوضع إلى مشهد ساخر، بدا حينها لا يُصدق، ولكنه كان سمة عامة لتلك المرحلة.

ولكي لا يتسلل إلى عروضنا، إضافة إلى جمهورنا (جمهور المشتركين) الأعيان، وأقصد أولئك الذين ليس لديهم تذاكر، وجلّهم من الشباب، الذين كنا لا نمانع بل نرغب في السماح لهم بالدخول، قرر المسؤول تغيير كل مفتشي التذاكر، واستبدالهم بموظفين حكوميين، وعندما علم فلاديمير إيفانوفيتش بذلك، ووفقاً لما عُرف عنه من حزم، قرر أن يعيد مفتشي التذاكر التابعين للمسرح، إلى أماكنهم. أزعج هذا التصرف معاون أحد كبار المسؤولين في البداية، ثم المسؤول الكبير نفسه، وأخيراً طلب حاكم المدينة من فلاديمير إيفانوفيتش مقابلته حالاً، لكنه رفض، ولم يذهب إليه إلا في اليوم التالي.

شرح فلاديمير إيفانوفيتش للمسؤول الكبير هذا، أن منظر من وضعتهم الحكومة على أبواب المسرح، بأزيائهم الرسمية، يثير امتعاض الجمهور، وكل ما فعله المسؤول أن أمر بتغيير ملابسهم الرسمية.

حضرت الحكومة كلها البروفة العامة، التي جرت في مسرح باناييفسكي، حيث كنا نقدم عروضنا، حضر جميع السياسيين ورجال الدولة والأمراء والأميرات والوزراء، وممثلو الرقابة ورجال الشرطة.

لم يكن نجاح العرض مدوياً، بل كان أقرب إلى العرض المتواضع، وكان بارانوف الأبرز بيننا، بارانوف البسيط الذي جاء من قاع المجتمع، من الأرض، إنه الشخص الذي بحثنا عنه! هذا (شليابين الثاني) هكذا قلنا.

هرعت سيدات المجتمع والأميرات إليه، لكي يتعرفن إلى هذا النجم، خرج إلى الصالة حيث أحاطت به الأميرات، وراح يرفع الكلفة بينه وبينهن، ورحن يمازحنه ويمازحهن، كان منظراً غير عادي حقاً.

في اليوم التالي، ظهرت المقالات التي تشيد به في الصحف والمجلات، وترفعه إلى السماء، ولم يكن مثل هذا المديح إلا بداية هلاكه، فقد اشترى لنفسه قبعة طويلة، وقفازاً وسترة من أحدث طراز، وراح يختلط بأوساط المجتمع الراقي، أساء بارانوف إلى نفسه وإلى الثقافة الروسية، سخر من هذا السلوك العدد القليل من الصحف والمجلات التي تصدر في روسيا: (كل ما في الأمر أن لدينا في روسيا عشر مجلات، أو خمس عشرة جريدة، في حين كان يمكن أن تصدر خمسة آلاف، وكلها تحتفي بي).

تغيرت نبرة بارانوف، انغمس وغرق في الشراب، عالجوه وسامحوه لأنه موهوب، ولكنه لم يتعظ، وكلما نجح في أداء دوره، ازداد غروراً، عاد إلى حياته القديمة، ومن ثم واجه مشكلة حقيقية مع النص، ولم يعد قادراً على لفظ الكلمات بشكلها الصحيح، وفي إحدى المرات لم يتمكن من الحضور إلى المسرح، فاضطررنا إلى فصله نهائياً. هام على وجهه في الشوارع، واحتجزته الشرطة أكثر من مرة، لم نتنكر له، وعندما زارنا مرة، استقبلناه بحفاوة وأطعمناه وسقيناه، ولم يطلب منا إعادته إلى الفرقة، كل ما قاله هو «إنني أفهم، لست مؤهلاً لذلك!» قابله أحدهم في الشارع، وليس عليه إلا ملابسه الداخلية!

ثم اختفى، أين هو الآن ذلك الطيب الموهوب والمتشرد الذي يحمل قلب طفل؟ لعله فارق الحياة، لم يحتمل المجد، رحمه الله.

يجب أن نعترف أن العرض لم ينجح لا في موسكو ولا في بطرسبورغ، وعلى الرغم من محاولاتنا الدؤوبة، لم تصل قيمته الاجتماعية/ السياسية إلى المتفرجين، هذا إذا لم نأخذ دور بارانوف الذي لم يفكر في السياسة.

الحضيض

في إحد اللقاءات التي جمعتني بالكاتب مكسيم غوركي في القرم، على شاطئ البحر مساءً، وصوت الموج يشنف آذاننا، حدّثني عن مسرحيته ومضمونها التي لم يكن قد كتبها بعد، ولا يزال يحلم بها، في النسخة الأولى من المسرحية، كان البطل خادماً أو أجيراً تعود أصوله إلى أسرة غنية، ولم يبق لديه من حياته السابقة إلا قميص لا يزال يحتفظ به، في المهجع الذي كانوا ينامون فيه، كان الجو مسمماً بالكراهية، انتهى الفصل الثاني باقتحام مفاجئ من قبل الشرطة، وعندما علم سكان المهجع هذا بالأمر، أسرعوا إلى إخفاء ما لديهم من مسروقات.

في الفصل الثالث حلَّ الربيع، وأشرقت الشمس، وعادت الحياة إلى الطبيعة، وخرج الجميع إلى الهواء الطلق، إلى الأرض، غنوا الأغنيات، تحت الشمس، في الهواء الطلق، والنسمات المنعشة، نسوا شعور الكراهية، وإذ قررنا تقديم المسرحية، قررنا أيضاً إعادة النظر فيها، التعمق في تعديل النسخة، وانطلقنا من العنوان (في حضيض الحياة) الذي وجدناه طويلاً، واقترح فلاديمير إيفانوفيتش على غوركي أن يتألف من كلمتين (في الحضيض)، ووجدنا أنفسنا للمرة الثانية، إزاء حالة جديدة، مهمة صعبة، نبرة جديدة في التمثيل، وبيئة جديدة، رومانسية من نوع مختلف ومتمايز، ثمة حماسة وعواطف وأحزان تقترب من حدود المسرح من جهة، ومن الدعاوة (البروبوغاندا) من جهة ثانية.

قال تشيخوف واصفاً غوركي: «لا أحب منظر غوركي، وهو يقف خلف منبر، كما يفعل واعظ في الكنيسة، ثم يأخذ في قراءة مواعظه الرسولية، للمصلين بلهجة كنائسية، وأنا أرى في غوركي رجلاً مدمِراً، وُجد أساساً ليدمر كل ما هو جدير بأن يُدمر، وهنا تكمن قوته، وكأن الحياة قد انتدبته للقيام بهذا الدور!» يجب أن تُلفظ كلمات غوركي بطريقة قوية مفعمة بالحياة.

يجب أن تنطق مونولوجاته التعليمية والدعاوية، على سبيل المثال مونولوجه عن الإنسان ببساطة وعفوية، انطلاقاً من الداخل، بعيداً عن التكلف والنفاق المسرحي، وإلا تتحول إلى ميلودراما، لابد من فهم أسلوب غوركي،

وخلطه بتلك النبرة الواقعية العادية، أو بتلك العامية الفظة التي تتردد على ألسنة بعض الممثلين بطريقة سوقية وخطابية فجّة، أسلوب الصعاليك الأفاقين، يتسم عادة بالسعة والعمق والحرية والنبل، ونطق هذا الأسلوب بالطريقة التقليدية الخطابية، الحماسية، مناف للحقيقة، ولكن السؤال هنا من أين نحصل على هذا؟ والجواب هو أن علينا أن نتغلغل في أسرار غوركي الروحية، كما سبق وفعلنا مع تشيخوف، لنقل بعبارة أخرى، إن علينا أن نعثر على مفتاح روح المؤلف، عندها تمتلئ عبارات هؤلاء الناس، المؤثرة والموحية، والدعاوية بروحية الشاعر وعالمه الداخلي، ويتفاعل الفنان بدوره مع الكاتب.

وكالعادة، وفي مثل هذه الحالات، لكل منا نيميروفيتش - دانشنكو وأنا وجهة نظره، دانشنكو ككاتب على دراية بالمسارات الأدبية التي تؤدي إلى الإبداع، إنه يعرف كيف يكشف عن مضمون المسرحية بحرفية، أما أنا فوجدت نفسي بلا حيلة، كالعادة في مثل هذه الحالات، أسرع إلى الإحساس انطلاقاً من الواقع أو البيئة، ومن ثم إلى الشخصية، ومن الشخصية إلى العرض، أو ألجأ إلى غوركي، لأبحث عنده عن المادة الإبداعية.

حدّثني عن المسرحية، وكيف كُتبت، وعن لقاءاته، وكيف تصوّر الشخصيات، وعن دوري أنا - ساتين أيضاً، اتضح أن هذا الصعلوك المتشرد عانى من التضحيات التي قدمها من أجل أخته، التي كانت متزوجة من موظف في البريد، وقد اختلس أموال الوظيفة، فأُرسل إلى سيبيريا عقاباً له، حصل ساتين على المال الذي يحتاجه زوج أخته سعياً لإنقاذه، ولكن زوج الأخت وشى به وافترى عليه، فكان أن ضربه بزجاجة على رأسه، فقتله، فحُكم عليه بالنفي، أما الأخت فماتت. عاد من النفي، وعمل متسولاً في الشوارع وعلى الطرقات عاري الصدر في مدينة نيجني نوفغورد، كان يتسول بالفرنسية، ويقصد السيدات تحديداً اللواتي أعجبن بمنظره وهيئته الفنية الرومانسية.

لاشك أنه كان يختلف عن المتسولين الآخرين بلغته الفرنسية، وشكله الذي يبدو فناناً، سحرتنا حكايات غوركي وأشعلت الرغبة فينا، لرؤية أولئك الناس والبحث عن أصولهم وطبيعة حياتهم، لذلك قمنا برحلة، شارك فيها فنانون من

المسرح، ولاسيما الذين يعملون في العرض، منهم نيميروفيتش - دانشنكو، وأنا، وفنان الديكور سيموف، وكانت الرحلة بإشراف الكاتب غيليروفسكي الذي اختص بدراسة حياة الصعاليك المشردين، زرنا سوق (خيتري)، العقيدة الدينية بالنسبة لهؤلاء هي الحرية، ومجالهم الحيوي المغامرات، السرقة، الجريمة، الاختطاف، كل هذا كفيل بأن يخلق جواً رومانسياً حولهم، إضافة إلى جمالية من نوع خاص هي الجمالية البدائية، التي كنا في ذلك الوقت نبحث عنها، وحدثت أثناء وجودنا في السوق سرقة كبيرة، فأعلنت السلطات، السوق منطقة عسكرية، ولهذا كان من الصعوبة بمكان الحصول على تصريح لزيارة ما يسمى بالمهاجع، وقف عديد من رجال الأمن في أماكن مختلفة من السوق، وكان علينا أن نمر من خلالهم، وكانوا يطلبون التصاريح ويكثرون من الأسئلة، وقد اضطررنا إلى التملص والتخفي عن أعين رجال الأمن، ولو لم نفعل ذلك لحلّت بنا كارثة، ولربما أُعدمنا رمياً بارصاص! وبعد أن عبرنا نطاق الحاجز الأول، صار الوضع أسهل وأيسر، رحنا نسير بحرية، ونمشي بين صفوف من المهاجع المتراصة المتلاحقة، ثمة مقاعد خشبية (أعداد لا حصر لها) يستلقي عليها أناس متعبون كثيرون، رجالاً وأطفالاً، وفي وسط هذا العالم الغريب من المهاجع، تمركزت جماعة من الانتلجنسيا (المثقفين البائسين)، وكان يُنظر إليهم باعتبارهم مُخ سوق خيتري، وهؤلاء جماعة من المتعلمين مهنتهم نسخ أو إعادة كتابة الأدوار للممثلين أو للمسارح، اجتمعوا كلهم في غرفة كبيرة، وبدوا لنا لطفاء، وأخص بالذكر أحدهم، وكان ذا يدين رشيقتين، واسع الإطلاع، على قدر من المعرفة، وصورة جانبية (بروفيل) أنيقة، والأهم من ذلك، أنه كان يعرف عديد لغات عدة وبطلاقة، والسبب أنه خدم في كتيبة من حراس القيصر، فقد الكثير من الامتيازات التي كان يتمتع بها، بدد أملاكه، فكان أن هوى إلى القاع، إلا أنه استطاع الخروج منه، ليعود إنساناً مرة أخرى، ثم تزوج وحصل على مكانة جيدة، وعاد يرتدي البدلة الرسمية التي تلائمه وتليق به.

«لو أستطيع الظهور بها والسير في السوق» خطرت له فكرة من هذا القبيل، ولكن سرعان ما نسيها، ولكنها ما لبثت أن عادت إليه، ثانية وثالثة.

في إحدى المهمات التي كُلف بها إلى موسكو، عبر السوق، وأذهل الجميع، وظل هناك إلى الأبد دون أمل بالخلاص من هناك أبداً، استُقبلنا استقبالاً حاراً في المهاجع، وكأننا أصدقاء قدامى، ولعل السبب في مثل هذا الاستقبال، أنهم كانوا يعرفوننا كفنانين وكأدوار كانوا ينسخونها هم، وضعنا على الطاولة ما كنا قد أحضرناه معنا - الفودكا والمرتديلا - وبدأت الوليمة! وعندما شرحنا لهم هدف مجيئنا الذي يتلخص في دراسة حياة هؤلاء الناس السابقين (شخصيات غوركي) تأثر المتشردون حتى ذرفوا الدموع، وصاح أحدهم وهو في غاية التأثر: (أي شرف رفيع لنا).

وهتف آخر بسذاجة: «وماذا وجدتم فينا يستحق أن يُعرض على الخشبة؟» ودار الحديث عما يمكن أن يفعلوه لو أقلعوا عن الشرب، وكيف أنهم سيعودون بشراً ويخرجون من هنا.

أخذ أحدهم يتحدث عن ماضيه، فذكر أنه ما يزال يحتفظ برسم صغير اقتطعه من إحدى المجلات المصورة، وفيه يبدو الأب العجوز، وبحركة مسرحية يعرض على الابن شيكاً، وتقف إلى جانبه الأم وهي تبكي، والابن المرتبك، وهو شاب وسيم ورائع، تجمّد في مكانه بلا حركة، وقد أحنى رأسه خجلاً وألماً.

الأرجح أن المأساة، تجلت في تزوير الشيك، فالفنان سيموف لم يعجبه الرسم، يا إلهي، ما الذي حدث! وما الذي جرى! انهال أولئك الذين فعلت الفودكا فعلها في رؤوسهم على الفنان سيموف ضرباً ولكماً، حتى كادوا أن يجهزوا عليه!

ولولا تدخل غيليروفسكي، الذي صرخ فيهم، بعبارات سوقية وبأعلى صوته والتي أدهشتنا نحن، كما أدهشت المخمورين الذين تسمروا في أماكنهم من هول المفاجأة، وقد شعروا بجمالية الشتائم وتركيبها الروسي الفريد، حينها تغير المزاج فوراً، بدأ ضحك عام، تصفيق، هتاف، تهاني وشكر على الشتيمة العبقرية التي أنقذتنا جميعاً من الموت، كان للرحلة إلى السوق تأثير هائل، وفعلت فينا ما لم تفعله قراءات دانشنكو المسرحية كلها، أيقظت فيَّ الخيال والإحساس.

لدينا الآن الطبيعة التي يمكن أن نستقي منها المادة الحية لإبداع الناس والصور (الشخصيات)، توافرت الآن الأسس الواقعية، أصبح كل شيء في

مكانه، صار بوسعي الآن وأنا أرسم الميزانسين، أو أُري الفنانين هذا المشهد أو ذاك، أن أتكئ على ذكريات حية، وليست متخيلة أو مفترضة.

النتيجة المهمة التي جاءت بها رحلتنا إلى سوق ختيري، أنها أرغمتني على الإحساس بالفكرة الداخلية للمسرحية، (الحرية مهما كان الثمن) هذا هو جوهرها الروحي، تلك الحرية التي بسببها يهبط البشر إلى قاع الحياة دون أن يشعروا أنهم يصبحون عبيداً في هذا القاع.

صار الآن الوضع سهلاً بالنسبة إلي بعد هذه الرحلة الشهيرة، صار بوسعي وضع الخطة الإخراجية و(الماكيت) وشعرت أنني فرد من أهل المهجع.

ولكنني كممثل واجهت صعوبة، إذ كان عليّ أن أقدم، ومن خلال القراءة المسرحية، المزاج الاجتماعي لتلك الفترة، إضافة إلى الاتجاه السياسي للمؤلف، التي تتجلى في دعاوة ومونولوجات ساتين، وإذا أضفنا إلى ذلك رومانسية الصعاليك والمتشردين التي دفعتني إلى مسرحية عادية، فإن الصعوبات والمخاطر تغدو أوضح بالنسبة إلي كممثل.

هكذا لم أستطع - في دور ساتين - الحصول بالوعي على ما حصلت عليه باللاوعي في دور ستوكمان، في دور ساتين لعبت بكل مباشرة، وفكرت في المعنى الاجتماعي - السياسي للمسرحية، ومع ذلك، لم تصل أو لم أنجح في إيصالها، أما في دور ستوكمان، فالعكس كان صحيحاً، بمعنى أنني لم أفكر في السياسة، وأريد أن أقول إنها - السياسة وما تحمله من اتجاه - خُلقت طبيعياً وفطرياً، التجربة العملية قادتني إلى نتيجة مفادها، أن المسرحيات ذات المضمون الاجتماعي - السياسي، المهم فيها أن تعيش أفكار وأحاسيس الدور، عندها يصل اتجاه المسرحية بنفسه، والطريق المستقيم، الذي يتجه بشكل غير مباشر، يقود بالضرورة إلى المسرحية البسيطة.

لقد اضطررت للعمل على الدور كثيراً، لكي أبتعد إلى حد ما عن الطريق غير الصحيح الذي سرت عليه في البداية، عندما أوليت المباشرة والرومانسية اهتماماً خاصاً، ويُخيل لي الآن أنه لم يكن عليَّ تمثيل ذلك، وإنما كان عليَّ أن

أتركها - المباشرة والرومانسية وما بذلته من جهد في سبيلها - تتخلق من تلقاء نفسها، وكنتيجة، وكملخص للظرف أو الشرط الروحي الداخلي الصحيح.

المهم أن العرض نجح نجاحاً مذهلاً، وصفق المتفرجون طويلاً للمخرجين والفنانين كلهم وخاصة الممثل الرائع موسكفين الذي أدى دور لوكا، وكاتشالوف الذي أدى دور البارون، ولا ننسى المؤلف غوركي الذي كان منظره وهو يقف للتحية، مضحكاً، ظلت السيجارة في فمه، وهو يبتسم مرتبكاً، ولا يعلم أنه كان عليه أن ينزع سيجارته عندما يحيي المتفرجين.

كان ينظر إلينا بسذاجة، ثم ينظر إلينا ويقول:

«اسمعوا يا أخوتي! النجاح، والله وبشرفي! هكذا قال غوركي لنفسه. في تلك اللحظة، أخذوا يصيحون، يصفقون، يقولون برافو، يصرخون ...».

يبدو أن ارتباكه - خجله واضطرابه كلما التقى المعجين، ضاعف من عديدهم، والعجيب أنه كان يتمتع بجاذبية قوية، لاحقته المعجبات والمعجبون في الشوارع والأزقة، وكانت المعجبات يتحلقن حوله، ويمازحنه، كان غوركي يداعب شاربه الكثيف، أو يسرح شعره الطويل الغزير ناثراً إياه إلى الخلف، وكان وجهه مهيباً وجميلاً، وروحه منطلقة ساحرة، ونفسه طيبة، أذكر مشيته المتمايزة، وسيماه المحببة.

توجه إلى المعجبين، وقد أحاطوا به قائلاً: «يا أخوتي - ابتسم وكأنه متهم - أتعرفون، أشعر بالحرج بشرفي! لماذا تنظرون إليَّ، فأنا لست مطرباً، أو راقصة، هذه هي القصة، والله، بشرفي»، لا أستطيع أن أنسى ذلك اليوم، الذي كنا نقف فيه على شاطئ يالطا، ننتظر الباخرة، كان يقف متكئاً على البضائع المعدة للشحن لامبالياً، حاملاً ابنه الصغير مكسيم، سارحاً في الأفق عند التقاء الماء والسماء، وكأنه لن تمضي إلا لحظات ويطير بعيداً خلف حلمه.

الخط الواقعي بدلاً من الفطرة والإحساس
(سلطان الظلام) ليف تولستوي

حاولت في هذا العمل أن أتبع الفطرة والإحساس، ولكن رغبتي هذه لم تتحقق، إذ حدث كسر (خلع) وبشكل غير متوقع، وجدتني على خط الواقع ، وكان من المنتظر أن تأتي هذه المسرحية بعد (البورجوازيون الصغار) مباشرة، ولأنني كنت مصرّاً على البحث في الجديد، لم أستطع قبول الأنماط المسرحية السائدة لشخصية الموجيك الروسي (الفلاح)، أردت أن أقدم الفلاح الحقيقي، ليس بالطبع من خلال المظهر الخارجي (الملابس) وإنما من خلال مخزونه الداخلي.

لكن النتيجة كانت مختلفة، فنحن معشر الممثلين لم نفلح في الوصول إلى شخصية الفلاح التي نريدها.

ولكي نعوض هذه الخسارة، وكما يحدث عادة في مثل هذه المناسبات، أغفلنا الشكل الخارجي، أو المظهر الخارجي الواقعي، وهكذا ظلت غير مبررة من الداخل، وكانت الطبيعية العارية، والطبيعية كاتجاه أو كمذهب في الفن تهتم بتصوير مظاهر الفطرة أو الغريزة العارية أي بمعنى آخر، الواقع كما هو بالضبط، وكلما كان مثل هذا التصوير قريباً من الحياة اليومية للناس وحقيقتها، أصبح أثنوغرافياً (الأثنوغرافيا: علم السلالات البشرية وعاداتها وأخلاقها وثقافاتها بعامة)، والأثنوغرافيا هنا تهتم بوصف عادات وأخلاق القرويين، وهذا يعيدنا إلى المقاربة الخارجية للشخصية ليس إلا، وكلما كان ذلك قريباً من الواقع الفعلي، صار أكثر أثنوغرافياً، وغدا أسوأ، لم تكن لدينا ظلمة أو ظلام روحي، ولذلك بدا الظلام أو الظلمة الطبيعية الخارجية غير ضرورية، إذ لم يكن ثمة ما يمكن إضافته أو تصويره، وطغت الأثنوغرافيا على الممثل وخنقته الدراما أيضاً.

امتلأت الخشبة بالديكور والملابس، وزادت عن حدها، بل وأكثر من الحاجة بكثير، ويمكن القول وبكل ثقة أن الخشبة، لم تر قطُّ قرية حقيقية كهذه، سافرنا وتجولنا بحثاً عن القرية النموذجية، درسنا كل ما صادفنا من محافظة تولا وصولاً إلى المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية، أمضينا هناك أسبوعين بالتمام والكمال، وتنقلنا بين القرى المجاورة، وكان بصحبتنا الفنان سيموف ومصممة الأزياء غريغوربيفا، درسنا العمارة، ورسمنا مظاهرها، وجمعنا عنها معلومات تفصيلية، ودرسنا ساحات البيوت (الأحواش) والأجران، والمنازل وكل ما وجدناه ضرورياً بالنسبة لنا، درسنا أيضاً عادات القرويين وتقاليد الاحتفالات لديهم، كالأعراس، إضافة إلى أنماط حياتهم، وقد عدنا بنماذج الملابس والأدوات المنزلية، وبعض المعاطف والقمصان والأثاث المنزلي، والطريف في الأمر، أننا أحضرنا معنا رجلاً وامرأة عجوزين توسمنا فيهما الموهبة، ولاسيما المرأة التي لم تخيب أملنا، كانت مهمتهما إخراج المسرحية من وجهة نظر واقع القرية، وبالفعل وبعد بضع بروفات، حفظا النص عن ظهر قلب، بل حفظا الأدوار كلها، دون حاجة إلى ملقن، وحدث أن مرضت الممثلة التي تقوم بدور ماترينا، فطلبنا إليها أن تلعب الدور، كانت المرأة العجوز مذهلة في أدائها، لقد أرتنا وللمرة الأولى، الحياة الحقيقية في الريف الروسي، بظلامه وجهله الروحي، ومدى سطوة هذا الجهل، وهذا الظلام على الناس.

فحينما أعطت أنيسيا السم لتضعه لزوجها، وحينما راحت تمد يدها المعقوفة في حضنها، باحثة عن زجاجة السم، بهدوء ورباطة جأش، وبرودة أعصاب، وكأنها لا تهتم بما يترتب على هذا الفعل، ناهيك عن الطريقة التي شرحت بها لأنيسيا، كيف تُسمم زوجها بالتدريج، جرعة بعد جرعة، أو نقطة بعد نقطة، وكل ذلك سراً دون أن يفطن هو.. أو أحد غيره!

لقد تصبب العرق من جباهنا ونحن نتابعها، وكان معنا ابن تولستوي سيرغي، وقد هزه ما رآه هزاً عنيفاً، وبلغت به الحماسة والنشوة حداً، أن حاول إقناعنا بأن نعطيها دور ماترينا، ولا أنكر أن اقتراحه هذا كان مغرياً فيه غواية، وتحدثنا بالفعل مع الفنانة التي كانت تؤدي الدور، فوافقت.

قررنا أن نطلق المرأة إلى الخشبة، بيد أن صعوبة، اعترضتنا ولم نعرف كيف نتغلب عليها، الصعوبة كانت أن المرأة وهي تمثل، لم تستخدم كلمات المؤلف ليف تولستوي، في بعض الأحيان، ولاسيما في حالات الغضب، أو التي تنهر فيها الشخصيات الأخرى، وكان ذلك من قاموسها الريفي، ولم تكن الرقابة لتوافق على سيل شتائمها القروية على خشبة المسرح، وحاولنا جاهدين أن نشرح لها أن عليها أن تقلع عن شتائمها، وأن تلتزم بالنص، لكن محاولاتنا ذهبت سدى، كنا نعتقد أنها ستقدم النموذج الذي نريده للمرأة القروية الروسية بصدقية وواقعية،، لكن وبالمناسبة، فقد أجادت تصوير الشخصية بدقة وصدق، شكلاً ومضموناً من الناحية الداخلية والخارجية، وبررت أيضاً كل تفصيل من تفصيلات عرضنا الطبيعي (النوتورالي)، وبدا كل ما قامت به ضرورياً لا يمكن الاستغناء عنه.

الفنانة بوتوفا التي لعبت دور أنيسيا، أحست أيضاً وبشكل رائع جو القرية، كوما (العجوز)، وبوتوفا (الفنانة) شكلتا ثنائياً لا يُنسى.

انفطر قلبي وأنا أتخلى عن كوما وأبُعدها من قائمة المؤدين، لأنها استمرت تشتم على الخشبة، بل إنها رفعت عقيرتها وبصوت أعلى هذه المرة! فكرت في الحل، فوجدته في وضعها وسط حشد من (الكومبارس) معتقداً أنها ستضيع وتفقد زخمها، جعلتها تقف وسط المجموعة التي كانت تقف أمام منزل بيوتر، زوج أنيسيا التي تجرع السم من يديها، وضعتها في الخلفية، ومع ذلك ظل صوتها طاغياً، وهي تبكي حتى سحق الأصوات كلها، وإذ شعرت أنه لا يمكن لي أن أتخلى عنها نهائياً، اخترعت لها وقفة خاصة، تخترق أثناءها خشبة المسرح، وهي تغني بصوتها الجهوري، وكأنها تنادي شخصاً ما من بعيد، وكان صوتها - كامرأة عجوز - ضعيفاً، ومع ذلك أضفى على المشهد صبغة ريفية روسية حقيقية، هذا الطابع المتمايز لصوتها، وحركتها، أيضاً ترك فينا انطباعاً لا يمكن أن يُنسى إلى درجة أن أحداً لم يكن ليدخل الخشبة بعدها. المحاولة الأخيرة التي خطرت لنا، هي عدم السماح لها بالظهور على الخشبة، وإنما إرغامها على الغناء من وراء الستارة، ولم يسلّم الممثلون رغم ذلك من تأثيرها!.

هنا قررنا تسجيل صوتها على أسطوانة، جعلناها خلفية لأداء الممثلين، وكانت الطريقة الوحيدة للحفاظ على وحدة الفريق.

أعود لأقول إنني تألمت كثيراً، وحز في نفسي أن أرفض موهبة فذة، ولكنها لا تصلح للعمل على أرض الواقع، إلا أن المحاولة التي قمت بها، لم تذهب سدى، لقد وصلت الآن إلى قناعة، اختبرتها عشرات المرات في البروفات، وهي أن الواقعية على خشبة المسرح تكون طبيعية (ناتورالية)، حينما لا تبررها التجربة الداخلية للممثل.

حينها فقط يكون (للواقعية) ما يبررها، وهي تصبح إما ضرورية، وإما أنك لا تكاد تلاحظها بسبب امتلاء الحياة الخارجية بداخلها، والذي يُعد جوهرها.

أنا أنصح المنظرين الذين لا يعرفون هذا، بالتجربة، أن يختبروا كلماتي هذه على الخشبة، ومن المؤسف أن الواقعية الخارجية (سلطان الظلام) كما اتضح فيما بعد، لم تكن مبررة بما فيه الكفاية، من الداخل، ومن خلال الممثلين أنفسهم، وأن الخشبة كانت مزدحمة بالإكسسوارات والأشياء وكل ما هو خارجي.

وإذا انزلقنا من خط الفطرة والإحساس، وقعنا على خط الواقع أو الحياة اليومية بكل ما فيه من تفاصيل، ضغطت على الجوهر الداخلي للمسرحية والأدوار.

الخط التاريخي/ الواقعي اليومي

بدلاً من الفطرة والإحساس

يوليوس قيصر

حدث لنا أثناء العمل على (يوليوس قيصر)، ما حدث لنا في (سلطان الظلام)، فقد بدا عملنا كممثلين من الداخل، أضعف من الوضع الخارجي، ووقعنا ثانية من خط الفطرة والإحساس على الخط التاريخي الواقعي.

اتُخذ القرار، سنقدم (يوليوس قيصر) لشكسبير، هكذا قال دانشنكو بعد أن وضع قبعته على مكتبي.

سألته وأنا لم أستوعب كلامه بعد: ومتى سنقدمه؟

قال لي: مع افتتاح الموسم القادم.

قلت: ومتى نضع الخطة الإخراجية والديكور والملابس، ونحن على أبواب العطلة الصيفية؟

عندما يقول شخص مثل دانشنكو هذا الكلام، فمعنى ذلك أنه لابد، جلس والقلم في يده، آخذاً بعين الاعتبار الخطة القادمة، والمدة الزمنية، وكل تفاصيل العمل، وكل ما يتعلق بآلية تنفيذه، وهي بلا شك معقدة.

لقد كان اختيار هذه المسرحية عملية شاقة، ربما تشبه عملية الولادة، والذي زاد الوضع صعوبة، أننا كنا في شهر أيار (مايو)، وكنا على وشك القيام برحلتنا السنوية إلى بطرسبورغ، لم يكن أحد يدري ما الذي سنقدمه في الموسم التالي، بل لم يكن لدينا وقت للتفكير بذلك أو مناقشته، وفي الوقت نفسه، كان لابد من الموافقة على ما اقترحه دانشنكو والشروع في التنفيذ

حالاً، أدركت أن لا مجال للمناقشة، وأنه لابد من القبول بالأمر الواقع، وتوجه فلاديمير إيفانوفيتش وفنان الديكور سيموف إلى روما لجمع المواد اللازمة، وأُنشئ قسم خاص في المسرح، مهمته التحضير للعمل.

أُحدثت أقسام عديدة على رأسها اختصاصيون من الممثلين والمخرجين، تموضعت هذه الأقسام في ردهة المسرح الخارجية، والغرف المتصلة بها، كان أحد الأقسام مهتماً بالجانب الأدبي، أي كل ما يتصل بالنص والترجمة، والمراجعة والتدقيق ومضاهاة الأصل الانكليزي بالنسخة الروسية.

وثمة من اهتم بموضوع البيئة التي وقعت فيها أحداث المسرحية والأزياء الرومانية أيام يوليوس قيصر، وكان هناك قسم يشرف على الأسلحة والدروع والأثاث وما يتصل به، ناهيك عن الاهتمام بشراء المواد الخام اللازمة لصنع الديكورات، حيث اختص قسم مستقل بذلك، ولا ننسى القسم الخاص بالموسيقى، يضاف إليه قسم خاص بالكومبارس والمجاميع (الغوغاء)، أعلنت حالة الحرب في المسرح، ولم يكن في وسع أحد أن يرفض ما يُكلف به من أعمال، أياً كانت المبررات، أما الذين لم يكن لهم عمل، فقد كانت مهمتهم زيارة المتاحف والتردد على العلماء الاختصاصين، من المهتمين بالثقافة الكلاسيكية والتاريخ القديم، والتحف القديمة، كان عليهم أن يبحثوا عما نحتاجه من مختلف الأدوات والمواد ويزودوا الأقسام المختصة بها، لكي يعاينها الممثلون والمخرجون بأنفسهم.

ولعله من الضرورة بمكان، أن أشيرهنا إلى أن المؤسسات والدوائر التي خاطبناها، أظهرت ردود أفعال إيجابية، ولم يقصّر أحد معنا، ويجب أن نؤكد أيضاً أن فلاديمير إيفانوفيتش دانشنكو، لم يألُ جهداً في البحث عن كل ما هو مفيد، وإحضاره حتى من روما، وقد جمعنا في بضعة اسابيع ما كان يحتاج إلى سنوات بفضل حسن التنظيم، وما يتعذر الحصول عليه الآن أو حتى مجرد الحلم به، كان الحصول عليه سهلاً وممكناً، وعلى سبيل المثال، ما أحضره أعضاء لجنة الأمتعة، من الكميات الهائلة من مختلف أنواع المواد التي جيء بها بعربات شحن البضائع والتي رحنا نفرزها وندقق فيها، قطعة قطعة، وسط أضواء الخشبة التي ساعدتنا - سواء (البروجكتور) الكاشف، أو غيره - على

انتقاء ما رأيناه صالحاً ومفيداً، وكنا نختار تدرّجات ألوان الملابس بعناية، وفقاً لتدرجات ألوان الطيف الشمسي، وكنت ترى الممثلين وقد فردوا الأقمشة على أكتافهم وصدورهم، لكي نرى أثر ألوانها المختلفة، ونحن في الصالة، فكان المشهد أشبه ما يكون بباقة أزهار متناغمة الألوان، ومنظرها خلاب.

درسنا الملابس وطبيعتها وأسلوب التعامل معها، وكذلك الأسلحة، اضطررنا للتعرف إلى هذا كله عملياً وليس نظرياً، وأذكر أننا أعددنا ملابس خاصة، شبيهة بتلك الأصلية، وتجولنا بها في المسرح لكي نعتاد على التعامل معها.

كنا لجأنا إلى هذه الطريقة في فترات سابقة، أثناء التدريب على مسرحية (الشقيقات الثلاث) لأنطون تشيخوف، كان علينا أن نعتاد على ارتداء الملابس العسكرية، وفي (يوليوس قيصر) كان علينا أن نتعلم كيف نتكيف مع الملابس العسكرية، لذلك كنا نرتديها ونمشي ونجلس ونتحدث لأيام، ونحن نرتديها، بل خرجنا - في بعض الأحيان - إلى الشارع وخاطرنا، بذلك وكنا نخشى أن نُحاكم لهذا السبب، هذه الممارسة أعطتنا الشيء الكثير الذي لم نكن لنحصل عليه من الكتب أو الرسوم أو الدراسات النظرية، تعلمنا كيف نتحكم بالملابس، كيف نستخدمها، وكيف نطويها ونرتبها، كيف نلقي بالرداء مثلاً على الكتف، وعلى الرأس وعلى اليد، وهكذا تكوّن لدينا رسم للحركات والإيماءات مأخوذ من التماثيل القديمة.

بعد أن عاد دانشنكو من السفر، أخذ على عاتقه عملية ا لإخراج، وكنا نمده بما يحتاجه، عملنا على تصميم الديكور، حيث لكل قسم من أقسامه، أو لكل جزء من أجزائه خصوصيته، وطابعه المتمايز، ولم تكن هذه الخصوصية تتجلى في اللون أو التصوير، وإنما في الخطة الإخراجية أيضاً.

كان علينا أن نخلق المفاجئ وغير المتوقع، كان علينا ونحن نقدم مشهد قوات بروتو، وهي في طريقها إلى المعركة، وكذلك قوات أنطونيو أن نأخذ بعين الاعتبار حجم وفضاء الخشبة فهي صغيرة، ولا تلائم ما هو مطلوب منا عرضه، ففي المسرحية ميادين شاسعة، وفضاءات واسعة، والكومبارس مهما كان عددهم لا يشكلون جيوشاً، جيوش أنطونيو تُرى من بعيد وهي تتجمع،

تستعد للهجوم، ومن المفروض أن يجري ذلك في واد عظيم شاسع ذي أفق مترامي الأطراف، يصلح في الوقت نفسه لتحتشد فيه جماهير غفيرة، ورأينا أن بإمكاننا الحصول على البعد المطلوب بوساطة ستارة أفق خلفية، ورسم منظور عليه صورة المشهد الذي نريده، لكننا لا نستطيع في مثل هذه الحالة/ الظروف التي يفرضها رسم المنظور، أن نضع في خلفية الخشبة مجموعات حية، ولهذا كان لابد من نقل المجموعات كلها إلى مقدمة الخشبة، فأين نستطيع حشد جيوش أنطونيو التي تجمعت للتشاور وتداول الرأي؟

وضعنا رسماً أولياً (كروكي) - صنعه الفنان سيموف - على الخشبة، وتابعنا حدوده واستدارته، بعيداً عن الأثاث، وبعد أن فعلنا ذلك، واختبرنا الممرات التي يمكن أن يجتازها الجيش، اتضح لنا أن المشهد سيبدو مضحكاً وساذجاً، وعدنا ثانية إلى التفكير في حل معقول ومقبول، لابد من حيلة ما لإقناع المتفرجين، فوصلنا إلى الحل التالي: لا نظهر من الجنود الذين يمرون أمامنا، إلا الأنصاف العليا من أجسامهم، وتحديداً الرأس ونصف الجذع العلوي، ولجأنا إلى حل آخر أيضاً في الوقت نفسه، وهو أن يعود هؤلاء ليظهروا ثانية بعد أن يختفوا.

وقد لاحظنا أن بالإمكان إيهام المتفرج - بل ربما مضاعفة إيهامه - إذا جعلنا هؤلاء الجنود يمرون خلف الأشجار، أو وراء رؤوس جبال وقمم بارزة، وكنا قد أشرنا إلى ذلك في (الكروكي)، ومن ثم (الماكيت)، وطبقنا ملاحظاتنا هذه على الخشبة مرة أخرى، وتجدر الإشارة هنا إلى أننا استفدنا وإلى حد بعيد من المنفذ الأرضي، الذي صنعه لنا ماروزوف في الخشبة ذاتها، التي يمكن أن نهبط إليها (بالزر الكهربائي)، لقد استطعنا أن نجعل الجنود يظهرون ثم يختفون على التوالي، وهكذا أوهمنا المتفرجين أنهم يُعدون بالمئات، وربما الآلاف! وفي الوقت نفسه - وهم يمرون - كان ثمة جنود آخرون، يبدون من خلفهم، وقد أشرعوا رماحهم وراحوا يحركونها حركة حربية، تجعلهم هم أيضاً وكأنهم يسيرون كسير الجنود الذين يمضون أمامهم، الأمر الذي يضاعف جرعة الإيهام بكثرة العدد من جهة، وانطلاء الحيلة عليهم من جهة أخرى، وقد وفر علينا تنفيذ المشهد على هذا النحو، ثمن الملابس العسكرية الكاملة، بمعنى أننا انفقنا على نصفها فقط، بمعنى آخر أن الجنود كانوا يرتدون ما يغطي الرؤوس

وأعلى جذوعهم، وكان الكومبارس يمرون من المنفذ الأرضي، ثم يستديرون حول الستارة الخلفية من جديد، ونحصل بهذه الطريقة على موكب لا ينتهي من المحاربين، بأقل عدد ممكن، وعندما كانوا يمرون من وراء الستارة الخلفية، كان الخياطون يضعون على دروعهم تفاصيل جديدة، سعياً وراء إيهام المتفرجين بأن هؤلاء غير أولئك الذين رؤوهم من قبل، وذلك بإلباسهم خوذات أخرى، وإلقاء أردية على أكتافهم، وإعطائهم أسلحة مختلفة، تختلف من حيث الشكل عما كانوا يحملون، ومما لاشك فيه أن ذلك حمل فائدة كبيرة مادياً ومسرحياً في آن معاً، وإن تطلب بروفات عديدة.

نجحنا بهذا العديد من العاملين، في خلق انطباع حول شارع مزدحم في الفصل الأول، الذي دعوناه آنفاً بالمنفذ الأرضي، أعطى انطباعاً بأن شارعاً ينحدر نحو الأسفل تحت التل، واستطعنا في عمق هذا الشارع، خلق الإيهام بوجود مجموعة من الرومان تتحرك، بالطريقة نفسها، التي كنا قد أظهرنا بها الجيوش المتحركة، كما نجحنا أيضاً في إظهار رؤوس الشعب وهو يهزها في الوادي، إضافة إلى ذلك ظهرت دكاكين تبدأ من مقدمة الخشبة باتجاه الأسفل أي إلى المنفذ الأرضي، وكان التجار يقفون أمام دكاكينهم، ينادون على زبائنهم، وقد بدت بعض الدكاكين التي تبيع الأسلحة من سيوف ودروع وقمصان حديدية، وهي في مرحلة الصنع، كما كانت المطارق ترتفع من مواضع محددة، فتغطي على أحاديث الناس، وكان الشارع يخترق الخشبة كلها، ليتلاشى بعد ذلك خلف الكواليس.

بينما نرى إلى اليمين زقاقاً إيطالياً نمطياً، يبدأ من الشارع ويهبط إليه عبر بعض الدرجات النازلة من التل، وهكذا كان الناس يلتقون بعضهم بعضاً، فهذا ينزل إلى الخشبة وذاك يصعد إلى الأعلى نحو الزقاق، وكانوا في نزولهم وصعودهم يخلقون جواً رائعاً من الحياة الرومانية اليومية، وكنت ترى من النقطة التي يمتد منها الشارع إلى المنفذ الأرضي دكان حلاق كان الأشراف الرومان يقصدونه، ليتبادلوا الأحاديث فيما بينهم، ومن سطح الدكان كنت ترى خميلة صغيرة فيها مقعد، ومن هذه الخميلة، كان نواب الشعب يلقون خطاباتهم، وكانت ربات البيوت يمشين في الشوارع، ومن خلفهن عبيدهن يحملون مشترياتهن، في

حين كان الشباب الأنيقون يحيّونهن بأدب وكياسة، وهم داخل دكان الحلاّق، الذي يهرع بعد ذلك إلى مناداة البغايا اللواتي كن يتسكعن في الشارع، ومن ثم يحين وقت مرور موكب القيصر وكاليورنيا، مبتدئاً في أدنى الشارع الممتد عبر الخشبة إلى أعلاه، حتى إذا بلغ منتصفها، اقترب منه العرّاف، فيقف القيصر متكئاً على صولجانه، وقد بدت عليه العظمة والتكبّر، في حين تقف القيصرة (الملكة) هي الأخرى بغنج ودلال، وراحا ينظران إلى العرّاف، بانتظار ما سيقوله، وفي الصورة ذاتها يظهر بروتوس، الذي كان يسير خلف موكب القيصر مع بعض أصحابه، وتجمّع بعض الأنفار حول القيصر، وهم يحملون عرائضهم التي تشكو سوء الحال، ولا أستطيع أن أنسى هنا حادثاً مضحكاً، يبرهن بوضوح على ضرورة التربية المسرحية، حتى لأولئك الممثلين الثانويين، كنت ألعب دور بروتوس، وحدث مرة أن أحد العاملين في المسرح، كان يقدم لي طلباً لم يأتِ في الوقت المناسب، وكان فلاديمير إيفانوفيتش يتابع العرض من خلف الكواليس، دعا أحد الممثلين الثانويين، وطلب إليه أن يأخذ مكان أحد الغائبين، وتقدم مني بمشية رجل متواضع أو موظف صغير، وانحنى إنحناءة عصرية مهذبة، ثم اعتدل ثانية وطفق يقول: سيدي كونستانتين سيرجيفيتش ستانيسلافسكي، أمرني سيدي فلاديمير نيمروفيتش دانشنكو بأن أسلم هذا الطلب إليك!.

ثم مد لي يده وأعطاني الورق الذي في يده.

حقق (يوليوس قيصر) نجاحاً هائلاً، والسبب يعود إلى أداء الممثل كوتشالوف وإخراج دانشنكو، أما ما يتعلق بأداء الممثلين الآخرين، فقد واجهنا مشكلة، إذ لم نستطع الاستمرار في الكفاح من أجل العرض، وتحولنا ثانية من خط الفطرة والإحساس إلى الخط التاريخي/ الواقعي (الحياتي/ اليومي)، وفي متحف المسرح توجد نسخة دانشنكو الإخراجية لهذا العرض وهي دقيقة وموثقة، والعرض لم يكن يقوم على خطة التراجيديا الشكسبيرية، بقدر ما كان ينهض على الخطة التاريخية/ الواقعية (اليومية/ الحياتية) والموضوع (روما في عصر يوليوس قيصر) والنسخة الإخراجية تلك مليئة بالكثير من التفاصيل اليومية.

بستان الكرز

أسعدني الإطلاع على سيرورة عمل تشيخوف على مسرحيته (بستان الكرز)، وفي أحد اللقاءات، وفي حديث معه حول صيد السمك، راح الممثل آرتيم يصور كيف يُعد الطعم ويوضع في الصنارة ويُلقى في الماء.

مثل هذه المشاهد التي أتقنها فنان كبير موهوب مثل آرتيم، أثارت في نفس تشيخوف الأسف، لأن الجمهور لن يتمكن من رؤية ما قام به فناننا في العرض، بمعنى أنه لن يكون في وسع الجمهور العريض في المسرح رؤية مثل هذا المشهد، وبعد ذلك، حضر تشيخوف ليشاهد أحد الممثلين الذين يسبحون في النهر، وهنا قرر حالاً: «اسمعوا أرى أن يصطاد آرتيم السمك في مسرحيتي، وأن يسبح مرتدياً ملابس السباحة، ومحاولاً اللعب معه وهو يصرخ، عندها يغضب آرتيم منه لأنه يخيف السمكة»، رأى تشيخوف كليهما على الخشبة، أو بالأحرى تخيلهما، أحدهما يتحرك حول الماء، في حين أن الآخر يسبح فيه، أي خلف الستارة.

بعد فترة من الزمن، بدأت معالم بيت إقطاعي قديم، ترتسم في خيال تشيخوف، ولاسيما النافذة التي تسللت منها أوراق الشجر، ثم اكتسبت لوناً أبيض، ثم - وفي خيال تشيخوف أيضاً - سكنت البيت، سيدة إقطاعية.

«لكن ليس لديكم ممثلة من هذا النوع، يجب أن تلعب هذا الدور عجوز من نوع خاص» أضاف تشيخوف مستدركاً، «كانت غالباً ما تركض إلى الخادم العجوز لتقترض منه المال..» كان لدى الإقطاعية هذه رجل ما ينفك يدور حولها، قد يكون أخاها أو أحد أقربائها، لكن المهم أنه بلا يد، يعشق لعب البليياردو، إنه طفل كبير لا يقوى على العيش من دون خادم، وفي إحدى

المرات اضطر للبقاء في السرير يوماً كاملاً، لأن الخادم لم يصلح له السروال، صار واضحاً لنا الآن، ما دخل المسرحية وما أُسقط منها من دون أن يترك أثراً، أو ترك أثراً لا قيمة له.

في صيف ١٩٠٢ عندما كان تشيخوف يستعد لإنجاز مسرحية (بستان الكرز) أقام مع زوجته أولغا كنيبر - تشيخوفا، الممثلة في مسرحنا، في بيتنا الذي ورثته عن أمي في لوبيموفكا، وكانت تقيم سيدة انكليزية مع جيراننا.

كانت الانكليزية تلك مخلوقةً ضئيلة الجسم، نحيلة، ترتدي ملابس رجل، لها خصلتا شعر طويلتان، وكان صعباً على المرء أن يمايز جنسها، هويتها أو سنها، ويبدو أنها كانت تعجب تشيخوف، وكلما كانا يلتقيان يتبادلان أي حديث مجرد كلام، فعلى سبيل المثال، أكد لها مرة أنه كان تركياً في صباه، وأنه كان يملك حريماً، وأنه سيعود إلى بلاده قريباً وسيضمها إلى حريمه، ويبدو أنها كانت تستلطف مثل هذه الأحاديث، وكانت تريد أن تعبّر له عن شكرها، فتقفز - وهي النحيلة الرشيقة - إلى كتفيه، وترفع الكلفة عندما تحيّيه، فتنزع قبعته عن رأسه، وتنحني له، وتقول بلغة روسية مكسرة: مر.. هبا.. مر..هبا! وتحني رأسها كعلامة للتحية، والذين شاهدوا (بستان الكرز)، يعرفون أن في شخصية شارلوت بعضاً من هذه الانكليزية.

عندما قرأت المسرحية فهمتها حالاً، وكتبت لتشيخوف معبّراً عن فرحي، وأذكر أنه كان قلقاً، وأنه أكد لي وبقوة أن شارلوت هذه ألمانية، وأنها نحيلة وطويلة، وأنها تشبه الفنانة موراتوفا، والأهم من وجهة نظره، أنها لا تشبه الانكليزية التي أخذ عنها شارلوت.

شخصية إيبيخودوف مأخوذة من شخصيات عدة، ولكن الملامح الأساس مأخوذة من الخادم الذي كان يقوم على خدمة تشيخوف في البيت الريفي، فقد كان يُحادثه كثيراً، وكان يحاول إقناعه بأن يتعلم، وأنه لابد له من الدراسة، ليغدو إنساناً متعلماً، ولكي يتقمص شخصية المعلم، اشترى لنفسه ربطة عنق حمراء، ولم يكتف بذلك، بل أراد أن يدرس بالفرنسية، وأنا هنا لا أدري

بالضبط، كيف وصل تشيخوف، انطلاقاً من الخادم، إلى صياغة شخصية كاملة ليست شابة، كما جاء في النسخة الأولى من المسرحية (يورد ستانيسلافسكي في ذكرياته عن تشيخوف أن إيبيخودوف كان رجلاً ضخماً يرتدي الفراء، الرداء الطويل الأسود، وأنه كان بديناً تبدو عليه علامات النعاس، ومرحاً).

لم يكن لدينا في الفرقة ممثل تنطبق عليه مواصفات الشخصية، وفي الوقت نفسه ليس ممكناً تجاهل ممثل موهوب، يحبه تشيخوف، أي موسكفين الذي كان شاباً نحيلاً، وبالفعل أعطينا الدور له، وبذل جهداً كبيراً في أدائه، واعتبر أنَّ الدور، دوره هو، كنا نخشى ألا يعجب خيارنا هذا تشيخوف، وخشينا أن يغضب، ولكن ما حدث هو أنه بعد أن شاهده في البروفة، ضحك وقهقه وقال مخاطباً إياه: «هذا بالضبط ما كنت أريده، إنه لشيء رائع»، وأذكر أنه - تشيخوف - أكمل الشخصية على ضوء أداء موسكفين.

أما دور تروفيموف الطالب، فقد أخذه تشيخوف من جماعة من الشباب، الذين كانوا يقيمون في لوبيموفكا. في خريف ١٩٠٣ وصل أنطون بافلوفيتش إلى موسكو مريضاً، ولم يحُلُ مرضه دون حضوره البروفات كلها، (لبستان الكرز) مسرحيته الجديدة، التي لم يكن قد وضع لها عنواناً، حتى ذلك الوقت، اتصلوا بي في إحدى المرات، قائلين إن أنطون بافلوفيتش يريدك أن تمر عليه في عمل ما، تركت العمل الذي بين يدي، وقصدته، فوجدته نشيطاً وحيوياً رغم المرض، يبدو أنه ترك الحديث عن العمل إلى النهاية، كما يفعل الأطفال عندما يتركون الحلوى اللذيذة إلى النهاية، وهكذا جلسنا حول الطاولة نشرب الشاي، ونضحك، لأننا أردنا أن نسلي تشيخوف ونتجاذب معه أطراف الحديث، انتهت حفلة الشاي، فأخذني من يدي إلى مكتبه، أغلق الباب، وجلس في زاويته التقليدية، وأجلسني مقابله، وراح يحاول إقناعي للمرة المئة، بأن أغيّر بعض الممثلين الذين يرى أنهم لا يناسبون الأدوار التي يؤدونها.

(إنهم فنانون مذهلون) قال ذلك مُخففاً من نبرته، أدركت حالاً أن مثل هذا الكلام، لم يكن أكثر من مقدمة للأمر المهم، ولذلك لم أناقشه، وأخيراً وصلنا إلى بيت القصيد كما يقولون، حافظ على صمته، وفي الوقت نفسه

حاول أن يكون جدياً، ولكنه لم يُفلح في ذلك، لأن ابتسامته الاحتفالية الداخلية، قفزت إلى محياه.

«اسمع، لقد وجدت عنواناً غريباً للمسرحية»، غريباً، قال وهو ينظر إليَّ مباشرة في وجهي.(أي عنوان؟) قلت وأنا أشعر بالقلق. (بستان الكرز) قالها ضاحكاً، فرحاً، لم أفهم في الواقع سبب فرحه، ولم أجد شيئاً متمايزاً في هذا العنوان، إلا أنني تظاهرت بأن اكتشافه هذا ترك فيّ انطباعاً خاصاً، ما الذي يقلقه في عنوان المسرحية؟ بدأت أسأله وأنا حذر، ولكنه عاد ثانية إلى تمايز هذا العنوان. من عادة تشيخوف أنه لا يجيد الحديث عن نفسه، وبدلاً من أن يشرح لي سر أو خصوصية العنوان، راح يكرره بنبرات صوتية مختلفة (بستان الكرز، أليس هذا رائعاً، بستان الكرز، بستان الكرز!).وهكذا أدركت أن في العنوان شيئاً متمايزاً، رقيقاً، وأن جمال العنوان لاتشي به الكلمات، وإنما نبرة صوته هي التي تفعل.

ألمحت له إلى هذا بحذر، واكتشفت أن ملاحظتي أحزنته، واختفت ابتسامته الاحتفالية من وجهه، ولم يستمر حديثنا، وحل صمت ثقيل.

مرت أيام على لقائنا، بل لعلها أسابيع، ووجدته أثناء عرض المسرحية، يدخل عليَّ في غرفتي، ويجلس على كرسي بجانبي، وقد عادت إليه ابتسامته.

كان تشيخوف يحب مراقبتنا ونحن في البروفة، كيف نحضّر العرض، وكان يراقب بعناية الماكياج الذي نضعه على وجوهنا، ولم يكن صعباً بالنسبة لنا أن نُخمنّ رد فعله، بعبارة أخرى، كنا ندرك على الفور إن كان يعجبه أم لا؟

قال تشيخوف وهو يتحدث عن عنوان المسرحية: التشديد يكون على الحرف الرابع من الكلمة (في الأصل الروسي طبعاً) ثم راح يقهقه.

لم أفهم في الدقيقة الأولى، ما الذي كان يقصده! ولكنه استمر يتحدث عن العنوان، كان يحاول أن يُظهر الرقة، كأنه كان يداعب من خلال النبرة الموسيقية، التي يلفظ بها عنوان المسرحية، الحياة الجميلة السابقة، التي لم تعد

ضرورية، الحياة نفسها التي كان يحطمها في مسرحيته، برقة ولطف وعبر الدموع، أدركت الفرق الكبير بين ما كان وما هو آيل لأن يكون.

(بستان الكرز) الذي يرمي إليه تشيخوف مختلف، إنه مُحمّل بدلالة الربح والكسب المادي السريع، أما البستان الحقيقي، فهو ذلك الذي أبعد ما يكون عن المادة والتجارة، والذي ينطوي على الماضي الجميل بشعريته الارستقراطية التي ولّت، البستان الحقيقي، نما وترعرع في كنف الجمال ومن أجله، إنه ذلك الذي يلهب مشاعر الذواقة الذين يقدرون قيمة الجمال، الذي نتحدث عنه - ولأسباب اقتصادية محضة لها علاقة بالبلاد - ينبغي أن يزول.

لم يكن تشيخوف يعلن عن كل ما يجول في خاطره، لذلك كان علينا - نحن الذين نتعامل مع مسرحه - أن ننتزع الكلام منه، غريب ذلك الزهد في الكلام لدى تشيخوف، وإزاء هذه الحالة، كنت تجد المخرجين ومديري المسارح، يلاحقونه ويلحون عليه ليبدي ملاحظاته ووجهات نظره حول مسرحياته.

وكان من عادة الرجل إذا حضر البروفة، أن يختار زاوية ميتة، ويجلس فيها، في الصفوف الخلفية، حتى إنه لا يمكن لأحد، أن يتوقع أنه مؤلف المسرحية، ومهما حاولنا أن نُجلسه معنا، كان يصرّ على البقاء في مكانه، وإذا كنا ننجح في تقريبه منا، كان لا ينفك يضحك طيلة الوقت، وكنا بالمقابل نعجز عن فهم سبب هذا الضحك - هل كان سببه وجوده بيننا - نحن المخرجين - خلف طاولة الإخراج، وبالتالي ما كان يضحكه، هو شعوره أنه صار مخرجاً، أو لأنه وجد أن طاولة الإخراج - التي كنا نجلس وراءها - لا معنى لها.

كان يردد على مسامعنا نحن أعضاء الفرقة، عندما نستفسر عن شيء في المسرحية: «اسمعوا، لقد قلت كل ما لدي، أنا طبيب ولست مخرجاً، طبيب.. طبيب»، وإذا قارنا تشيخوف بغيره من الكتاب - حتى أولئك الأقل منه مكانة وقدراً وقيمة، فإن ما يدهشنا فيه تواضعه الجم.

وإذا كنا مثلاً، نسأل أحد المؤلفين المغمورين أن نختصر أحد مونولوجاته، كان يقول وغصة الألم في حلقه: «اختصر، لكن تذكّر أنك ستكون مسؤولاً عن ذلك أمام التاريخ!».

بالمقابل عندما ترددنا في الطلب إلى تشيخوف، بأن يحذف مشهداً كاملاً من نهاية الفصل الثاني من (بستان الكرز) بدا عليه الحزن، وشُحب وجهه من الألم الذي كنا نحن سببه حينها، ولكنه فكر ملياً وأجاب: (اختصروا!)، ولم يقل لنا أبداً شيئاً حول هذا الموضوع.

لن أتوقف عند تفاصيل العرض الذي قدمناه مراراً في موسكو، وأوروبا وأمريكا، وسأقتصر على بعض الوقائع والظروف التي أخُرجت فيها المسرحية، يجب أن نعترف بأن المسرحية صعبة، وبالتالي لم يكن إخراجها سهلاً، وتكمن روعتها في نكهتها العميقة والغامضة والسرية، ولكي يُحس المرء هذه النكهة، يجب أن نفتح كم الزهرة ونترك الوريقات تتناثر، ولكن يجب أن يحدث هذا عفوياً، ومن دون تدخل أو عنف، وإلا فإن الزهرة تذبل، وتذهب رقتها. بالطبع في ذلك الوقت، كانت تقنيتنا الداخلية وإتقان التأثير في الروح الإبداعية للفنان، في مستواها البدائي، ولم تكن لدينا مسارات سرية، تصل بنا إلى عمق العمل الفني، ولم نكن قد رسخناها بعد، ولكي نساعد الممثلين على تنشيط ذاكرتهم المؤثرة، وبعث القنوات الإبداعية في أرواحهم، حاولنا أن نخلق وهم الديكور، واللعب بالإضاءة والصوت، كان ذلك مفيداً في بعض الأحيان، وأنا نفسي اعتدت على استخدام مفردات مثل مؤثرات الإضاءة والصوت مسرحياً، بل ربما أفرطت في هذا الاستخدام.

قال تشيخوف: «اسمعوا! أنا كتبت مسرحية جديدة - يتحدث إلى أحد الأشخاص ويقصدني أنا - وستبدأ هكذا، يا لهذا الهدوء الآسر، فلا نسمع تغريد الطيور أو نباح الكلاب أو مواء القطط، ولا حتى دقات الساعة، أو قرع الأجراس»، طبعاً حجر أُلقي في حديقتي.

كانت المرة الأولى التي تصادف وصوله إلى موسكو مع العرض الأول لمسرحيته، من هنا جاءتنا فكرة تكريم كاتبنا المحبوب، وما كان يهدد فكرتنا هذه، إصراره على عدم المجيء والبقاء حيث هو، وبالتالي، فلن يحضر العرض، ولكن المغريات بالنسبة لنا، كانت كثيرة وعظيمة، وتمسكنا بإرادتنا.. والعرض الأول تصادف في ١٧/ ١/ كانون الثاني (يناير) مع يوم اسمه.

التاريخ المحدد قد بات قريباً، وكان علينا أن نستعد لذلك، أي أن نبحث عن هدية تليق بالكاتب، الذي له أياد بيضاء علينا، وكانت مشكلة يجب أن نفكر في حلها، ورحت أطوف بمحلات بيع التحف القديمة، على أمل أن أعثر على شيء ما مناسب، ولكنني مع الأسف لم أعثر إلا على قماش مطرز قديم، وهكذا وجدنا أن بالإمكان تزيين الإكليل بهذا القماش، وكنا نقصد بذلك الدلالة الفنية، وفكرت في نفسي قائلاً «ستقدم له هدية لها علاقة بالفن»، بيد أن أنطون بافلوفيتش، عرف كيف يرد على مثل هذه الهدية قائلاً: «اسمع هذه قطعة بديعة، ولكن مكانها المتحف».

ماذا كان علي أن أحضر لك يا أنطون بافلوفيتش؟ هكذا أجبته مبرراً فعلي.

«مصيدة فئران» أجابني بجدية، «اسمع يجب القضاء على الفئران»، وهنا انفجر ضاحكاً، انظر مثلاً ماذا أرسل إليَّ الفنان كاروفين، هدية رائعة، رائعة. وهنا سألته مستفسراً وما هي؟ فأجاب (عدة صيد سمك)، واتضح لي أنه لم يرض عن كل الهدايا التي تلقاها. وثمة هدايا أخرى أثارت سخطه ببدائيتها، وتابع لا ينبغي أن تُهدى للكاتب مجموعة أقلام من الفضة ومحبرة».

«وماذا يجب أن يُهدى له».

قطعة لا لزوم لها من ماسورة كاوتشوك، اسمع أنا طبيب ويمكن أن أُهدى بعض الجوارب، زوجتي لا ترعاني بما فيه الكفاية، أنت تعلم أنها ممثلة، وأنا ألبس جوارب ممزقة، أقول لها اسمعي/ أصبع الرجل اليمنى خرج من الجورب، فتقول لي: البس الجورب الأيمن في الرجل اليسرى، لم أعد أحتمل»، وعاد ليضحك ثانية، بل ليستغرق في الضحك.

أحسست أن تشيخوف لم يكن سعيداً في يوبيله، وكأنه يتنبأ بأن نهايته أصبحت وشيكة، عندما وقف بعد انتهاء الفصل الثالث على مقدمة المسرح يحيي الجمهور، بدا شاحباً، أصفر، نحيلاً، لم يستطع تجنب السعال، وهو يتلقى التهاني والهدايا، لقد كانت قلوبنا تنفطر، ونحن ننظر إليه، وهتف به

بعض الحضور من الصالة طالبين منه الجلوس، لكن تشيخوف ظل واقفاً، وهو يسعل ويبتسم طوال الاحتفال باليوبيل، ذلك الذي طالما سخر منه، ومن طقوسه في أعماله الأدبية، لم يتخل عن ابتسامته، حتى في تلك اللحظة الحرجة، وقف أحد الأدباء بادئاً كلمته بالكلمات نفسها تقريباً التي يقولها (غايف) وهو يحيي الخزانة (الدولاب) في الفصل الأول «أيها المحترم المبجل أنطون بافلوفيتش تشيخوف» هنا يضع اسم تشيخوف بدلاً من الخزانة، «إنني أحييك»، نظر إلى تشيخوف نظرة ذات دلالة، فقد أدرك الاقتباس، ولاسيما أنني كنت ألعب دور غايف هذا، ابتسم ابتسامة شقية مشاكسة، انتهى اليوبيل نهاية احتفالية، إلا أنه ترك انطباعاً قاسياً لدي، تُشتم منه رائحة الجنازة، شعرت بالضيق يملأ روحي، العرض نفسه كان متوسطاً، ولم ينجح ذلك النجاح المدوي، ونحن أدّينا أنفسنا لأننا لم نوفق في المرة الأولى، كما في المرة الثانية في إظهار الأروع والأكثر أهمية وقيمة في المسرحية.

رحل الرجل دون أن يرى مسرحيته، وهي تشهد نجاحاً حقيقياً.

ومع مرور الزمن أضحى العرض أنضج، واكتشف فيه الفنانون موهبة فذة قلَّ نظيرها، هكذا كان الأمر بالنسبة لكل من زوجته أولغا كنيبر التي أدت الدور الرئيس (رانيفسكايا) وموسكفين الذي أدى دور أيبيخودوف، وكاتشالوف الذي أدى دور تروفيموف.. أما أنا فقد نجحت في أداء دور (غايف)، وأثنى علي تشيخوف نفسه في آخر خروج لي. في الفصل الرابع، واقترب ربيع ١٩٠٤، وكانت صحته تتدهور، ظهرت أعراض ألم في المعدة، وأشار ذلك إلى مرض السل والمصران، وتشاور الأطباء فيما بينهم، واتفقوا على ضرورة إرساله إلى ألمانيا (بادنفالير)، واستعد للسفر، وقررنا التردد عليه أكثر فأكثر، ولكن وضعه الصحي لم يكن يسمح لنا بذلك في كل الأوقات، والغريب في الأمر أنه ورغم ما كان يعانيه، لم تغادره ابتسامة الاحتفاء بالحياة.

ظل محافظاً على اهتمامه بالعرض الذي كنا نتدرب عليه، وأقصد عرض ميترلنك (المقصود هنا مسرحياته (العميان، هناك.. في الداخل)) الذي كنا نبذل جهداً كبيراً لإخراجه في صورة أفضل، كان علينا أن نضعه دائماً في صورة ما يجري، كأن نخبره عن «الميزانسين»، و«ماكيت» الديكور، كان وهو في غمرة مرضه يحلم بكتابة نص غير تقليدي، يكون جديداً على المستويات كافة، ويشكل بالنسبة إليه اتجاهاً جديداً. وبالفعل كان يفكر بما يمكن أن ندعوه عملاً غير تشيخوفي.

تصوروا، شابان يقعان في حب فتاة واحدة، الحب المشترك والغيرة يخلقان شبكة علاقات معقدة، وتنتهي بأن يسافرا كلاهما إلى القطب الشمالي.

ديكور الفصل الأخير، يصور سفينة ضخمة غارقة في الجليد، وفي النهاية يرى العاشقان رؤى بيضاء، تقفز على الجليد من بعيد، ومن الواضح أن هذه الرؤية تشير إلى روح الحبيبة التي فارقت الحياة، بينما هما بعيدان عنها، هذا كل ما عرفناه من تشيخوف عن المسرحية التي كان يفكر في كتابتها.

تروي زوجته أنه كان أثناء سفره إلى أوروبا، يستمتع بالحياة الثقافية فيها، كان يراقب - من شرفته المطلة على مركز البريد في بادنفالير في ألمانيا - حركة الناس الداخلين إليه والخارجين منه، وطبيعة العمل الذي يجري داخله، حيث يقصده هؤلاء من الجهات كلها، وهم يعبّرون عن أفكارهم في الرسائل التي يكتبونها، وبالتالي كانت تلك الأفكار تنتقل إلى العالم كله، من هنا، كان يهتف (هذا بديع!).

في صيف ١٩٠٤ وصلت الأخبار السيئة من ألمانيا، مات أنطون بافلوفيتش تشيخوف، كانت كلماته الأخيرة: Ich sterbe (أنا أموت بالألمانية)، كان موتاً هادئاً، جميلاً احتفالياً، صار تشيخوف - بعد موته - مشهوراً ومحبوباً، في وطنه، وفي أوروبا وأمريكا، بيد أنه على الرغم من تألق وموهبته وشعبيته، ظل غامضاً بالنسبة إلى الكثيرين، ولم ينل التقدير الذي يستحقه.

وأرغب هنا أن أسجل بعض الأفكار عنه، ثمة رأي يقول، إنه شاعر أيام العمل، الأيام الهامشية، الناس المهمشون، وأن مسرحياته ليست أكثر من صفحات حزينة للحياة الروسية، تشهد على بلاد منسية روحياً، إنه السخط وعدم الرضى عن كل شيء، واليأس الذي يقتل طاقة الإنسان، فضاء رحب مليء لنمو السأم السلافي، تلك هي نغمات مسرحياته.

لكن لماذا تتناقض مواصفات تشيخوف - وبشكل حاد - مع تصوراتي وذكرياتي عن المرحوم؟ أراه غالباً مرحاً مبتسماً، أكثر منه عابساً كئيباً، بصرف النظر عن ظروفه الخاصة، وعن مرضه المزمن، وحيثما كان يحل تشيخوف المريض، كان يسود الهدوء والمرح والدعابة والضحك.

من كان أقدر منه على الإضحاك، ورواية النكتة والحماقة بوجه جدي؟ ومن أكثر منه كراهية للجهل والفظاظة وضيق الأفق والنميمة والإسراف في شرب الشاي؟ ومن أكثر منه حباً للثقافة والتعطش للحياة، أياً كانت تجليات ذلك، وكل بداية مفيدة وجديدة، أو مشروع مسرحي جديد، أو مكتبة أو متحف، كانت تعني له حدثاً حقيقياً.

في هذا السياق، كان كل حدث بسيط يتناول الحياة اليومية، والكفاح في سبيل ظروف أفضل، يقلقه، وعلى سبيل المثال أذكر سعادته الطفولية، عندما رويت له حادثة بناء منزل قرب بوابات كراسني في موسكو، مكان عزبة عبارة عن بناء قديم من طابق واحد. راح يحدث كل من كان يزوره، بعد حديثي هذا، وهو منشرح الأسارير عن مستقبل الثقافة الروسية، بل والعالمية، ليس من الداخل فحسب، وإنما من الخارج أيضاً، وعلى الرغم مما يُقال عن اليأس وفقدان الأمل في مسرحياته، أي في السبعينيات والتسعينيات في القرن التاسع عشر، إلا أن ثمة أحلاماً كانت تومض أثناء الحديث عن الحياة، بعد مئتي عام أو ثلاثمئة، أو ألف، التي من أجلها يجب أن نعاني الآن، وعن الاختراعات الجديدة التي بفضلها سيتمكن الإنسان من الطيران في الفضاء، وعن اكتشاف الحاسة السادسة، وهل لاحظتم، كيف ينفجر الضحك في الصالة أثناء عرض مسرحيات تشيخوف،

وهذا ما لم نسمعه في العروض الأخرى، وحينما يشرع في كتابة الفودفيل، فإنه يصل بالنكتة إلى أقصى مداها، إلى السخرية المميتة.

وماذا عن رسائله؟

عندما أقرؤها، فإن المزاج الحزين لا يفارقني، ولكن على هذه الخلفية، تلمع النجوم في الأفق الليلي، إضافة إلى الكلمات الذكية، والمقارنات المضحكة، وغالباً يصل الأمر إلى التحامق أو الحماقة، إلى الدعابة والنكتة التي تتوالد باستمرار، كل ذلك يشير إلى ذلك الكاتب، الفكِه الذي عاش داخل تشيخوف، ومن ثم في روح تشيخوف المريض.

عندما يشعر المُعافى بالمرح والإشراق، فهذا طبيعي وبدهي، لكن عندما يكون المريض محكوماً عليه بالموت (تشيخوف/ طبيب) ويدرك جيداً دنو أجله، ورغم ذلك تراه مقبلاً على الحياة، طَلِق المحيا وأحلامه تميل إلى التفاؤل والإنشراح، ويؤمن بالمستقبل، ويدخر الثروة الثقافية للأجيال القادمة، فإن مثل هذا الاحتفاء بالحياة، والقدرة على التكيف معها، جديرة بأن يعترف به كعرف سامٍ، وأنا لا أفهم لماذا يُعدَّ تشيخوف قديماً بالنسبة لزمننا، ولماذا هناك رأي يذهب أصحابه إلى القول، إنه ما كان ليفهم الثورة والحياة الجديدة التي تصنعها؟

وسيبدو مضحكاً أن ننفي أن عصره بعيد عن عصرنا، من حيث المزاج، وكذلك عن الوقت الحاضر، وعن الجيل الذي ربّته الثورة، ثمة تناقض، في كثير من الأمور بينهما، ومن البداهة أن روسيا الثورية المعاصرة، وبما تملكه من طاقة فاعلة وقدرة على تقويض أسس الحياة القديمة، وترسيخ البديل الجديد، لا تفهم في الوقت نفسه طبيعة مرحلة الثمانينيات السلبية، عندها لم يكن هناك أمل يلوح في الأفق، أو أرضية للنهوض الثوري، كان ثمة ما يجري تحت الأرض، حيث تراكمت القوى لتوجيه الضربة القاضية.

وتلخص عمل القوى الطليعية في إعداد المزاج العام، عن طريق الأفكار الجديدة التي كانت تنطوي على إيضاح عدم صلاحية بنية الحياة

القديمة، وتشيخوف من أولئك الذين أنجزوا الإعداد للثورة، وكان أحد القلائل الذين أحسنوا التعبير عن مناخ الركود والسخرية من القذارة والوضاعة التي أنتجها.

ومضى الزمن إلى الأمام، ولم يكن بوسع الرجل أن يراوح في المكان، بل على العكس، انسجم مع الحياة وتطور معها ومع القرن، وبقدر ما تكثف الجو، اقتربت الثورة، وأصبح حاسماً.

ويخطئ من يظن، أنه كشخصياته كان متردداً وعاجزاً لا يملك إرادة الفعل، ولقد قلت إنه، وفي أكثر من مرة، أدهشنا بصرامته وتصحيحه وحسمه، «فظيع! ولكن لابد من ذلك، دع اليابانيين يحركونا من مكاننا»، هكذا قال لي وهو قلق، وحاسم، وواثق، حينما شم الروس رائحة البارود.

وهو أحد القلائل في روسيا نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن، الذين أحسوا أن الثورة قادمة لا محال من خلال أعمالهم الأدبية الفنية، عندما كانت ماتزال في المخاض، وهو من أوائل الذين قرعوا جرس الإنذار، ومن غيره راح يقطع أشجار الكرز المزهرة، مدركاً أن وقته انتهى، وأن الحياة القديمة مقدر له أن تُكسر، والإنسان الذي تنبأ بكثير من الأشياء التي أُنجزت الآن، كان بوسعه قبول كل ما كان يهجس به.

هل كانت رسالة تشيخوف وموهبته طريتين بالنسبة للإنسان المعاصر؟

الطريقة المألوفة والمعروفة لدى الجميع لتقديم شخصية الإنسان التقدمي/ الثوري تتطلب احتجاجاً من نوع خاص، يتضمن مؤثراً مسرحياً وطاقة كبيرين، إنه الاحتجاج الحاد، والمطالب الصاعقة، وهذا بالفعل غير موجود في مسرحيات تشيخوف.

لكن هذا لايجعل أعماله أقل إقناعاً، أو أقل تأثيراً في القارئ أو المتفرج. وفي دعوته إلى تجديد الحياة، يستخدم تشيخوف طريقة (الانطلاق من المعاكس) يقول: «وذلك الإنسان المجيد والثاني والثالث والجميع ليسوا سيئين، وحياتهم جميلة، والعيوب لطيفة ومضحكة».

لكن إذا أخذناهم كلهم، يبدون مملين، لا حاجة لهم، ولا حياة فيهم فما العمل؟ لابد من التغيير، لابد من السعي إلى حياة أخرى تكون أفضل، ولدى أولئك الذين لا يشعرون، ولا يفهمون ذلك في تشيخوف، وأشعر أنهم مباشرون ولا يدركون زور الخيال والفكاهة، والتعمق في أساس النتاج الفني.

هذا من تأثير علاقة النثر وضيق الأفق بالفن، الذي ينزع من هذا الأخير (الفن) قوته الرئيسة. ونحن الفنانين المسرحيين غالباً ما نقارب إنتاج الشاعر من وجهة نظر مطلبية بورجوازية صغيرة.

ينبغي لمن يريد إيصال الأحلام التشيخوفية من على خشبة المسرح، أن يجعلها نافرة بارزة، ولازمة المسرحية يجب أن تُعرف طيلة الوقت، ولكن ومع الأسف، فإن حلم تشيخوف، تقديمه على خشبة المسرح أصعب من تقديم الحياة الخارجية للمسرحية، وجانبها الواقعي/ الحياتي.

ربما لهذا السبب، يتوارى اللحن الأساسي في المسرحية، في حين أن اليومي يحتل المكان الأول بوضوح، ولهذا السبب، غالباً ما يختلط مركز ثقل المسرحية ويصعب بالتالي، تحديده، ويكون في هذه الحالة ليس المخرج وحده المسؤول، وإنما الممثل أيضاً، وعلى سبيل المثال، يرى الكثيرون في شخصية إيفانوف الرجل الضعيف، ويثيرون في المتفرج مجرد الشفقة عليه، بينما نجد أن الكاتب صوره شخصاً قوياً يكافح في الحياة العامة.

لكن إيفانوف لم يصمد في صراعه العنيف، مع ظروف الحياة الروسية الثقيلة، وتراجيديا المسرحية ليست في مرض بطلها، وإنما في طبيعة الظروف التي لا تُطاق وتتطلب إصلاحات جذرية، أعط الدور لممثل يمتلك قوة داخلية هائلة، وسوف ترى أنك لن تعرف تشيخوف، أو بعبارة أدق، ستعرفه وللمرة الأولى، كما يجب أن يكون، أعط لوباخين في مسرحية (بستان الكرز) حجم شاليابين والصبية آنّا حرارة ونشاط يرمولافا، ودعها بكل ما تملك من قوة، تحطم الذي انقضى زمنه، والصبية التي تتنبأ، هي وبيتر تروفيموف، باقتراب العصر الجديد، دعهما يصرخا بأعلى صوتيهما، بحيث يسمعهما العالم كله: «مرحباً بالحياة الجديدة»، عندها ستفهم أن مسرحية

(بستان الكرز) حية بالنسبة لنا، وقريبة منا، وأن صوت تشيخوف يُسمع من خلالها بوضوح، لأنه لا ينظر إلى الخلف، وإنما إلى الأمام.

لدى تشيخوف، الكثير من الغبطة والبهجة، كأي فنان، أو كاتب مسرحي، جانب آخر أيضاً، وهو التوجه بشكل غير مباشر إلى خشبة المسرح، وإلينا - نحن الفنانين - إنها أسسٌ مسرحيةٌ خالصةٌ وصرفةٌ ومبادئ وفهم مهمات فننا، وجوهره ووسائل إيصال الرسالة من الخشبة وسواها.

في هذا المجال الحرفي من فننا، وخارج أفكار وتوجهات المهمات الاجتماعية - السياسية، ليس المهم، ماذا يكتب الشاعر، أو ماذا يؤدي الفنان، وإنما المهم، كيف يفعلون ذلك، وعلينا نحن المختصين بالتمثيل والإخراج دراسة الشاعر المرحوم، من الزاوية الدراماتورجية (النصية) والمسرحية (العملية) والتمثيلية، هل قام أحد بذلك؟ من الممثلين درس تقنية الكتابة المسرحية عند تشيخوف، بطرقها الجديدة، أو الإمكانات الإخراجية الخاصة بمسرحه، والتي تتطلب نفسية أدائية مختلفة، ومن منا غاص عميقاً في مونولوج تريبليف حول الفن الجديد؟ وهل يعلم الممثلون وصيتنا أو تجربتنا مع تشيخوف؟ لاشك أنهم يحفظون النص عن ظهر قلب، ولكن هل فكروا مرة في خفاياه وأفكاره الداخلية تحت الكلمات؟ قال لي الكاتب ميترلنك مرة: إن ما يدعو إلى التعجب هو كيف أن عدداً ضئيلاً من الممثلين يهتمون بفنهم وتقنيته وفلسفته ومهنة الممثل ومهاراته؟.

هناك فنانون يتحدثون عن تقادم تشيخوف، وهم لم يصلوا بعد إلى مستواه، إنهم أولئك الذين تخلفوا في الفن، إنهم لم يفهموا القضية، أو إنهم ببساطة بسبب كسلهم أو عجزهم يريدون أن يتجاوزوا تشيخوف، ولكن إذا لم يصعدوا درجات السلم كلها، سلم فننا، لا يجوز لهم أن يمضوا إلى الأمام، ليقطعوا المراحل الطبيعية البدهية المخططة أو المُعلّمة العضوية للتطور.

تشيخوف يمثل إحدى العلامات على طريق فننا الذي مضى عليه، أو سار عليه كل من شكسبير وموليير وشرودر العظيم (شرودر فردريك لودفيغ

(١٧٤٤-١٨١٦) مخرج نمساوي، عرف أيضاً ممثلاً وكاتباً، سعى إلى بناء مسرح قومي، ودعا إلى نبذ الكلاسيكية نظرياً وعملياً) وبوشكين وغوغول وشيبكين، وغريبايدوف وأستروفسكي وتورغنيف، وحينما ندرس تشيخوف ونقف بصلابة معه، سننتظر انعطافاً جديداً، يكون مرحلة جديدة على الطريق الأبدي الذي ستسير عليه أجيال من الفنانين في المستقبل، من هنا ومن موقع المنتصر، ينفتح أفق جديد لحراك مستمر إلى الأمام.

تشيخوف ونظراؤه ومن خلال أعمالهم، تعيش الأجيال وتنمو على ما يقدمونه، والعكس ليس صحيحاً، أي لا يمكن للكّتاب أن يتثقفوا ويعيشوا على ما تركه الأجيال.. والموضوعات الحياتية التي يطرحها الفنانون، تتقادم، وتفقد حدة المعاصرة، وبالتالي تكف عن جذب أولئك الذين ليس لديهم آفاق التاريخ، ولكن النتاجات الفنية الحقيقية، لا تموت، ولا تفقد قيمتها الشعرية، ولتكن أعمال تشيخوف من حيث (لماذا) تقادمت، وأصبحت غير مقبولة في مرحلة ما بعد الثورة، إلا أن (الكيف) لم تبدأ بعد حياتها الكاملة في مسارحنا، ولذلك، فإن مؤلفات تشيخوف لم تنته بعد، ولم تُقرأ كما ينبغي، لم يدخلوا أعماقها، وجوهرها، ويبدو أن الكتاب أُغلق مُبكراً، ويجب أن يُفتح ثانية، ويُقرأ حتى النهاية.

ستوديو بافارسكايا

حدث حادث - قد يكون غير مهم - لكنه ترك في نفسي أثراً عميقاً، فقد احتجت إلى تمثال لمسرحية (العميان) للكاتب موريس ميترلنك، يظهر فيه الكاهن الميت وهو يستلقي على الأرض، والكاهن في الوقت نفسه، هو الزعيم الروحي لجماعة العميان المساكين، فاتجهت إلى أحد النحاتين اليساريين، وطلبت منه أن يصنع التمثال المطلوب، فجاء النحات ورأى الماكيت، والإسكيز أخبرته عن خطتي الإخراجية، التي لم أكن أنا شخصياً راضياً عنها.

قال لي بعد أن سمعني، بمنتهى الفظاظة - وتلك كانت سمة الفنانين الشباب في ذلك الوقت - إن ما تحتاجه ليس تمثالاً، وإنما تمثال من القماش المحشو بالكتّان، وذهب دون أن يكلف نفسه عناء التحية، ما صدمني ليس قلة أدب هذا الفنان فحسب، وإنما شعوري بأن كلامه ينطوي على شيء من الصدق، وأدركت وبمنتهى الوضوح، أن مسرحنا دخل أزمة، وأنه ليس أمامنا وسائل جديدة، أو طرق جديدة، وأن القديمة منها استهلكت وانتهت، إلا أن الكثيرين منا كانوا يفكرون في المستقبل، لماذا؟

لقد نجح المسرح، واستمرأ الجمهور ذلك، وبدا كل شيء على ما يرام، أما الآخرون ومنهم فلاديمير إيفانوفيتش، وبعض الفنانين الآخرين، فقد فهموا الوضع على حقيقته، كان علينا أن نفعل شيئاً ما من أجل المسرح، ومن أجل الفنانين كلهم، بدأت أشعر أنني كلما ظهرت على خشبة المسرح، كان الفراغ والخواء ملازماً لي، إنه الفراغ الداخلي، كل ما كان لدي في الواقع، عادات أدمن عليها الممثل وهي خارجية بحتة، ليس لها ما يقابلها من المعاناة الداخلية. إن الفن في مثل هذا الوضع مجرد مهنة، والتمثيل الآلي مجرد شقاء

وتعذيب للنفس، عادت إلينا أيام البحث التي كنا فيها مشغولين بالجديد، الذي كان هدفنا الرئيس، وأنت لا تبحث عن جذور هذا الجديد، في فنّك أنت، وإنما في الفنون الأخرى، كالأدب والموسيقى والفن التشكيلي.

يحدث أن تقف أمام لوحة للرسام فروبل، أو لغيره من المجددين الآخرين، وجرياً على عادة الممثلين والمخرجين، تدمج نفسك في اللوحة، تدخل فيها، لكي لا تكون محايداً، أو بعيداً منها، وإنما في قلبها، في صميم الفنان فروبل نفسه، أو من الأعمال التي رسمها، حيث تقع على مزاجه وتقترب منه، ولكن المضمون الداخلي المعبّر عنه في اللوحة، الذي لايستوعبه أو يتمثله الوعي وأنت لا تحس به، إلا في لحظات خاطفة سريعة من الإلهام الروحي حتى يتلاشى ويُنسى، وفي لحظات اللاوعي هذه، وهي مُلهمة في كل الأحوال، يبدو لك أنك تسمح للرسام فروبل، بأن يدخل جسدك ومساماتك، وعضلاتك وإيماءاتك، وتبدأ هذه الأجزاء كلها بالتعبير عن كل ما هو جوهري في اللوحة، وتتذكر أو تحفظ ما هو موجود جسدياً، ومن ثم تحاول إيصاله إلى المرآة وبمساعدتها، تختبر ومن خلال عينك، الخطوط التي يُجسدها الجسد، ولكن ما يثير العجب أنه في انعكاس الزجاج (المرآة) لا تجد إلا رسماً كاريكاتورياً لفروبل، ولكن بتمثيل مُكسر، وغالباً ما يكون بأداء أوبرالي مُقولب، متهالك، قديم، وتعود إلى اللوحة مرة أخرى، وتقف أمامها ثانية، وتشعر أنك عكست مضمونها الداخلي على طريقتك، وفي هذه المرة تختبر نفسك من خلال عواطفك وانفعالاتك أنت، لا انفعالات أحد غيرك، تنظر إلى نفسك، عبر العين الداخلية، عينك أنت، ولكن تظل النتيجة نفسها وفي أفضل الأحوال تضبط نفسك، وأنت تقلد الخطوط الخارجية للصورة، التي رسمها الفنان فرويل، وتتناسى الجوهر الروحي للوحة.

في تلك اللحظات، تشعر وكأنك موسيقي، مضطر لأن يعزف على آلة غير حقيقية، أو أنك إنسان مشلول، يحاول أن يعبّر عن فكرة جميلة، لكن صوته ولسانه لا يساعدانه على أداء ذلك، فلا يُصدران إلا أصواتاً كريهة ومنفرة، (كلا.. - تقول لنفسك - يصعب تنفيذ المهمة، لأن أشكال فروبل التي يصورها أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع، إنها روحية، وليست مادية).

إنها أبعد ما تكون عن جسد الإنسان المعاصر (المادي)، الذي خطوطه دائمة لا تتغير أبداً، وفي الواقع أنك لا تستطيع أن تقطع شيئاً من كتفيك، لكي تنزل بهما، كما في لوحة فروبل، ولا تستطيع في الوقت نفسه، أن تجعل لذراعيك أو ساقيك أو أصابع يديك ذلك الطول كله، أضف إلى ذلك، أنك لا تستطيع أن تبرز خط الوسط وخط الخصر كما يفعل الفنان، ثم تكون لحظات انشراح، تشعر فيها باختلاف الوضع، فتتخذ قراراً آخر، وتقول: الحقيقة ليست كذلك.. والسبب ليس في أن الجسد مادي، إنما في أنه لا يُصنع، ليس مرناً، وليس معبّراً، إنه مُعد لكي يستجيب لمتطلبات الحياة اليومية، يعبر عن المشاعر العادية في حياتنا اليومية، ثمة اختلاف بين الفني (الجمالي) والواقعي (اليومي)، في الفني - والمسرح جزء منه بالطبع - يلجأ الشاعر إلى ما هو سام أو عام متخيل، والممثل بدوره يملك أدواته الخاصة به، ليعبر بها مسرحياً عن أفكار ومشاعر الشاعر، لكنَّ ثمة ممثلين لايزالون يستخدمون الأنماط والقوالب الجامدة من أجل ذلك، ولم يعد من المقبول الركون إليها.

فينا نوعان من الإيماءات والحركات، الأول منها طبيعي، عادي، حياتي، والآخر عكس ذلك تماماً، أي غير طبيعي، غير تلقائي، بل وغير حياتي، يُستخدم في المسرح للتعبير عن كل ما هو متخيل، سام، وهذا النمط في الحركات، اُقتبس منذ زمن طويل، من المطربين الإيطاليين أو أنه أُخذ من اللوحات السيئة المصورة، فهل يمكن لهذه الصور السوقية التعبير عن اللاوعي وعن السمو والمشاعر الطيبة، مشاعر الروح الإنسانية، كما لدى فروبل وميترلنك وإبسن؟ اتجهت نحو النحت بحثاً عن فن جديد للممثل، لكنَّ النتائج والخلاصات كانت كما هي، اتجهت إلى الموسيقى محاولاً عكس أصواتها بعلاقتها مع الجسد وحركاته، واقتنعت مرة أخرى، أننا جميعاً ضحايا سم فن الباليه والأوبرا القديم.

قفز فجأة في داخلي صوت الشك، يا إلهي، هل مُقدر علينا نحن فناني المسرح، وبسبب طبيعة فننا المادية (جسد الممثل) أن نخدم إلى الأبد الواقعي

الفظ؟ أليس علينا أن نذهب إلى أبعد مما فعله فنانونا الرسامون في التصوير؟ هل نحن مجرد بيردفيجنيكي (إحدى حركات التجديد الواقعية في الفن التشكيلي الروسي) في الفن المسرحي؟

وماذا عن الباليه؟ أجابني الصوت الداخلي الآخر مهدئاً، وماذا أيضاً عن ممثلي وممثلات هذا الفن، تالوني، بافلوفا (بافلوفا، آنا (١٨٨٢-١٩٣١) أشهر راقصات الباليه في روسيا في بداية القرن العشرين)، وآخرين؟ أليس بينه (فن الباليه) وبين المادية إياها انقطاع؟ ثم ماذا أيضاً عن أولئك الجمبازيين والجمبازيات الذين كالطيور، يطيرون ويقفزون من الأجهزة، يكاد المرء لايصدق أن لديهم أجساماً من لحم ودم، لماذا نحن - فناني الدراما - لا يمكن أن ننقطع عن المادة، ونكون لا ماديين؟ يجب أن نبحث عن ذلك ونحققه، وهكذا عدت في صمت الليل وهدوئه أدرب جسدي، أمام المرآة كما كنت أفعل سابقاً، منذ زمن بعيد في منزل والدي في كراسيني فاروتا، ورحت أهتم بصوتي الذي كنت قد أهملته طويلاً، وكنت أسأل نفسي، إذا كان الصوت الإنساني مادياً وثقيلاً، بحيث لا يمكّن صاحبه من التعبير عن الأشياء المعنوية المجردة، والمعاني الرفيعة السامية والأهداف النبيلة، فماذا عن شاليابين المغني الروسي الشهير الذي ارتفع ثم ارتفع في ذلك الوقت إلى قمة المجد عالمياً، ألا يحقق ما نبحث عنه في الدراما؟ (لكن هذا موضوع آخر، إنها الأوبرا، هناك موسيقى) عاد إليَّ صوت الشك ليزيدني التباساً. ألا يمكن أن يكون الكلام الشفوي موسيقياً؟.

حاولت ذلك بالفعل، شرعت أجرب نظرية الكلام وإلقاء الشعر بالفخامة والخطابية الحماسية، وسرعان ما رأيت القالب المسرحي المفتعل، يلوح أمامي ويحاصرني بالتكلف والزيف، وكنت كلما بالغت في الجري خلف نقاء الصوت، ازددت تعثراً في الشعوذة الصوتية التي كانت تسعى إلى الحلول محل النغمة الطويلة، وكلما سعينا إلى البحث عن الصوتية في الخطاب المسرحي الشفوي، كان صوتنا أقل استعداداً لذلك، وكنا أحوج إلى ما في وسعنا عمله، أي المُتاح لنا، بعبارة أخرى التكلم بسهولة وبساطة،

يسفر عن الحديث العادي/ اليومي، الذي نستعمله في حياتنا اليومية، والذي لا يُشبع رغبة الفنان، إذ هو يتحدث عن الحب المثالي الشعري، وعن الكون وأسراره.

في الواقع ليس لدينا أصوات آلة الكمان اللحنية (الميلودية) على خشبة المسرح، فالكل تقريباً يتحدث، يُوقِّع كما العزف على آلة البيانو، ولكن بلا أصابع.. هل يمكن بمثل هذا الصوت، التعبير عن المشاعر السامية، وعن الشجن الكوني؟

بيد أنه في لحظات الإلهام، ولأسباب لا يدركها وعينا، لا نستطيع أن نفهم صورة الكلمات السطحية نفسها، ولكننا نفهم المعنى الدقيق الذي تنطوي عليه في العمق، عندها نجد الصوت الذي نبحث عنه، والبساطة والخير، وفي هذه اللحظات يظهر الصوت وتتجلى موسيقية الكلام، من أين يأتي ذلك؟ من سر الطبيعة! فهي وحدها التي تجيد استخدام الجهاز الإنساني، كمهارة عبقرية، كما يجيد الموسيقي الموهوب الاستفادة من آلته الموسيقية، فالطبيعة وحدها هي التي بمقدورها إسماعك الصوت القوي الشجن، مما لا صوت له، ولأوكد على ذلك وأثبته، إليك الحادثة التالية: كان لدى أحد الزملاء الممثلين صوت ضعيف، لا يُسمع في المسرح، ولم تسعفه الوسائل المصطنعة، ومن ضمنها الغناء على تطويره.

وفي إحدى المرات، بينما كنا نسير في منطقة جبال القوقاز، إذ خرجت كلاب من تلك التي تحرس قطعان الماشية، وراحت تنبح بصوت مخيف، فما كان من زميلي هذا إلا أن صرخ بأعلى صوته صراخاً مدوياً، حتى سمعه الناس من مسافة بعيدة، اتضح أن صوته قوي، لكن من يمتلكه ويسيطر عليه ليس هو، وإنما الطبيعة: (إذن - قلت في نفسي - القضية كلها تكمن في أن يُحس الممثل الدور، عندها يأتي كل شيء، وبشكل طبيعي، وحاولت أن أحس، أن أستلهم، إلا أن هذا لم يُحدث سوى التشنج في جسدي والاعتصار في حلقي.

حاولت أن أتغلغل في عمق الكلمات، فكانت النتيجة كلاماً ثقيلاً، يفتقد الانسياب والطلاقة.

في تلك الفترة من الشك والبحث، التقيت فسيفولد ميرخولد، الفنان السابق في مسرحنا، مسرح موسكو الفني، وكان قد عمل معنا في فرقتنا أربع سنوات، ثم انسحب ليشكل فرقة خاصة به، تجوب الأقاليم، وبحث معها عن فن جديد أكثر حداثة ومعاصرة، وكنا نختلف عن بعضنا بعضاً من حيث أنني كنت أتطلع إلى الجديد وأسعى إليه سعياً مضنياً من دون أن أعرف الطرق والوسائل التي تؤدي إليه، أما ميرخولد، فكان يظن أنه عثر على الطرق والوسائل، ولكن لم يستطع تحقيق ما يريده، بسبب ضيق ذات اليد (المال) من جهة، وعدم توافر الإمكانيات الفنية لدى ممثلي الفرقة، وهكذا وجدت في ميرخولد الإنسان الذي كنت أبحث عنه، والذي كنت أحتاجه، قررت أن أساعده في أعماله الجديدة، التي بدت لي متطابقة إلى حد كبير مع أحلامي، إلا أن السؤال كان ما هو الشكل أو الصيغة وأين نحقق بداياتنا؟، فنحن نحتاج إلى عمل اختباري أولاً، بعيداً عن أجواء مسرحنا الذي لا تسمح طبيعة العمل فيه، بتنفيذ الفكرة سواء من حيث العروض المسرحية التي تقدم فيه، أو المعوقات الأخرى، وفي مقدمتها الأمور المالية (الميزانية)، إذن، لابد من مقر خاص، أطلق عليه ميرخولد تسمية موفقة، هي الاستديو، ولم يكن هذا الاستديو لا مسرحاً جاهزاً ولا مدرسة للمبتدئين، بل كان مختبراً لا يقصده إلا الممثلون الجاهزون الناضجون أو الذين على وشك النضج، وهنا تكررت الأخطاء التي ارتكبتها سابقاً في تجربتي مع جمعية الأدب والفن.

ربما كان جديراً بنا، أن نبدأ بداية متواضعة، وفي حدود مختصرة ومعقولة، لا أن نبدأ بداية ضخمة، فنحرم بذلك الاستديو من فرصة النمو التدريجي، ليقف على قدميه، كما هو حال كل بداية.

يبدو أنني خُدعت أول الأمر، إذ وجدت مكاناً مريحاً ومناسباً، ويُعدُّ رخيصاً إلى حد ما، كما خُدعت ثانية عندما انطلت علي الخرافة القديمة، التي تقول إن أي مشروع مسرحي، يكون أجدى اقتصادياً، إذا كانت صالته تتسع لأكبر عدد من المتفرجين، استأجرت مسرحاً عظيماً فيه صالة كبيرة، تضمن إيراداً جيداً، وهكذا زادت نفقات المشروع، حتى بلغت عشرة

أضعاف ما كان مُقدراً في البداية، أضف إلى ذلك أن أحلامنا الكبيرة، دفعتنا إلى تجديد البناء تجديداً كاملاً، واستخدام عديد من الموظفين للاهتمام بالمسرح ومرافقه المختلفة.

ولا أنسى هنا الفنانين الشباب أمثال سابيونوف وسوديكين، الذين أقبلوا على تهيئة الصالة وترتيبها بأريحية، وبذلوا جهداً كبيراً، وأبدوا حماسة لا نظير لها، وتركوا الفنان لخيالهم، فكان، وقاموا بطلاء إحدى الغرف المتصلة بالردهة - مدخل الاستديو - طلاءً فاخراً - ولكن ما حدث في ما بعد، كان مؤسفاً بالفعل، أن خشب الأرضية بدأ يتلوى ويتلف، مما استدعى تركيب أرضية جديدة، وهكذا هدرنا مالاً لم يكن في الحسبان، ربما كان من الأفضل لنا تجهيز الخشبة بما تحتاجه من أدوات وآليات، عوضاً عن المرافق الأخرى، لأن البناء في نهاية المطاف، ليس ملكاً لنا، أضف إلى ذلك، أننا لم نستطع تحويله إلى بناء فخم، وتكاثرت الأقسام ونمت بطريقة تذكرني بتلك التي حدثت في مشروع جمعية الأدب والفن، فالقسم الموسيقي عهدنا به إلى ساتس وهو موسيقي شاب موهوب، ولم يكتف ساتس ورفاقه بما كان لديهم من الآلات الموسيقية التقليدية، بل بحثوا عن الآلات الحديثة التي تستطيع أن تعطي الأصوات كلها بأنواعها المختلفة، بغية تحقيق الكمال، معتقدين أن المال كثير، كانوا يقولون - على سبيل المثال -: أليس صوت الناي الذي ينفخ فيه راعي الغنم في الصباح الباكر، ومع شروق الشمس شيئاً جميلاً؟ أليس هذا الصوت ضرورياً، لتكون الموسيقى في الذروة؟ وأي آلة أخرى يمكن أن تمتلك مثل هذا الصوت؟

إن آلة الأوبو والكلارينيت، تعطيان صوتاً صناعياً لا علاقة له بالطبيعة، وبناء على ذلك، انطلقوا يفحصون الآلات، ويدققون فيها، منها القديم، ومنها الجديد.

وجدوا أن الربابة التي ينشد العميان على أنغامها أناشيدهم، ويلقون بمرافقتها أشعار ألكسي شاعر الله، مناسبة، بل ربما ضرورية، وانتقلوا بعدها إلى فحص آلات من القفقاس، وأخرى زنجية أفريقية، وغيرها من الآلات التي لا

تعرفها الأوركسترا الحالية، وذهبوا إلى أبعد من ذلك، فقرروا القيام برحلة يجوبون فيها أرجاء روسيا وصولاً إلى سيبيريا، لانتقاء فرقة موسيقية، تتألف من موسيقيين مغمورين، وممثلين موهوبين لم يسمع عنهم أحد، وبالفعل تمت الرحلة وجيء بفنانين شعبيين لا يعرفهم أحد، ولم يسبق لأحد أن رآهم حتى هذه اللحظة، ومن هؤلاء الراعي/ العازف الذي يستطيع أن ينافس من حيث القوة وموسيقية الصوت آلته، جيء أيضاً بالثلاثي أم وطفلاها بأصواتهم المدهشة، الفتاة سوبرانو عظيم، والصبي (آلت)، أما الأم، فكانت (باريتون) وكانت تجيد الغناء من دون أن تأخذ نفساً واحداً، وأنا شخصياً لم أر في حياتي تنفساً هائلاً مثل ذلك، عُثر أيضاً على حكواتيين يحكون - غناء - حكاياتهم، وكانت ثمة نساء يُدعون بالنساء - النائحات اللواتي كن ينحن على الموتى! ويستخدمن الأصوات والحركات، وأخيراً قابلنا حكواتياً يعرف كيف يقلد السكير، وكيف يضرب على صدره ويلطم على وجهه، وكيف ينشد قصصاً تفيض أسىً وتقطر حزناً، أو يغني حبيبته التي هجرته، وتنكرت له، أو شقيقه الذي قُتل في ساحة المعركة أو أمه التي أغواها الشيطان، فتركت أطفالها للجوع، لتحترف البغاء، كل ذلك ونهر الدموع لا يكف عن الجريان، وكان من المؤسف ألا نستطيع عرض هذه الفرق، أو بعضها على الأقل، لأن هؤلاء البدائيين العفويين، ما كادوا أن يصلوا إلى موسكو حتى قامت ثورة أكتوبر (١٩١٧)، والطريف في الأمر أنني أنا نفسي قد أُصبت بعدوى الحماسة، حماستهم، فرحت أساعدهم، وأتركهم يفعلون ما يشاؤون، كنت أرى أفكاري تتجسد فيهم، وكنت أتساءل كيف أوقفهم أو أمنعهم؟

بدأت وطأة الإنفاق (الأزمة المالية) تزداد من يوم إلى يوم، لذلك بدأنا نبحث عن الرأسماليين الذين يمكن أن يسعفونا، لقد أنفقنا سلفاً كل ما كان في جعبتنا، ولم نجد الرأسمالي الذي نبحث عنه، فكنت أنا الذي وقعت على كاهلي المصاريف كلها، على الرغم من أنني لم أكن قد وفيت بالتزامي تجاه جمعية الأدب والفن.

جمعنا عدداً من الممثلين الشباب من مختلف المدارس الفنية، في كل من بيتربورغ وموسكو، صار معظمهم الآن معروفين ومشهورين، إن لم نقل نجوماً، وبدأت البروفات - كما في السابق - في قرية بوشكين، وأقمت بناءً

خاصاً أو كما يقول الروس (ساراي)، واستضفت الجميع فيه، تماماً كما حدث عندما أسسنا مسرح موسكو الفني، تركت موسكو في ذلك الموسم، لكي أترك لهم حرية التصرف، ولكي أرى في الخريف ما أنجزوا، كنت أظن أن شعورهم بالحرية والاستقلال، يدفعهم نحو النجاح، أي نجاح مغامراتهم وترسيخ إرادتهم مخرجين وممثلين، ومن شأن هذا بالطبع، أن يدفعهم في الاتجاه، الذي كنت قد اخترته، ويعيد دفعي نحوه.

كانوا طيلة فترة الصيف، يرسلون إليَّ محاضر البروفات والرسائل، حيث كانت تُلخص المبادئ الجديدة والأسس التي يقوم عليها الأستوديو، وكانت بالفعل تنم عن ذكاء وعن أصالة أيضاً، إلا أن السؤال كان كالتالي: هي - المبادئ - عملية؟ هل تصمد على أرض الواقع! الفكرة التي نادت بها جماعة الأستوديو، كانت تتلخص في أن الواقعية استنفدت وقتها، وعاشت عصرها، وبالتالي حان وقت اللاواقعية على خشبة المسرح، يجب أن نعبر عن الحياة، ولكن ليست الحياة كما هي، أو كما تجري في الواقع، وإنما كما نحسها نحن في الرؤى، في الأحلام، في لحظات النهوض والسمو الروحي، هذه الحالة الروحية، هي التي تستحق أن تُقدم على خشبة المسرح، تماماً كما عرضها أو قدمها فنانو المدرسة الجديدة في لوحاتهم، وكما عبّر عنها الموسيقيون الجدد في ألحانهم، وكما تغنّى بها شعراء الجيل الجديد. إن أعمال هؤلاء المبدعين، من موسيقيين وشعراء وتشكيليين، لا تنطوي على خطوط واضحة المعالم، أو ألحان محددة منتهية، أو أفكار مُعبّر عنها بدقة. قوة الفن الجديد تكمن في التركيب والتوازن بين مختلف الألوان والخطوط، موسيقياً وتشكيلياً وأدبياً، هذا التوازن أو هذا التركيب المتوازن، إذا شئنا الدقة، يخلق المزاج العام، الذي يُعدي لاشعورياً المتلقي (المتفرج)، إنه يقدم إشارات أو إيحاءات، تُرغم المشاهد نفسه على إبداع خياله بنفسه.

ميرخولد عبّر عن أحلامه بذكاء ودقة، ولقد اكتشفت من خلال مراسلاتنا، أننا في الحقيقة لا نختلف في المبادئ أو الأفكار الرئيسة، وأننا نبحث عما وجدته الفنون الأخرى، في حين لم نصل نحن - في فننا المسرحي - إليها.

كنت أشك في بعض الأحيان، فأقول لنفسي: «ألا تكون هذه المراسلات فورة من الفورات العاطفية الحماسية والخيلاء التي قد ينخدع بها الإنسان، فتحرفه عن الحقائق؟ وقد يكون هؤلاء الشباب مندفعين في تقليد شيء واقعي، من حيث لا يدرون! أو أنهم يظنون، ولكن كيف تجري الأمور؟ ألا تنطلق من الداخل إلى الخارج، من المعايشة الداخلية، أم إنها تأتي ببساطة من العين والأذن، من التقليد الخارجي» من السهولة بمكان، القول إن بوسعنا أن ننقل إلى الخشبة، ما نراه في الفن التشكيلي والموسيقي والفنون الأخرى، التي تجاوزتنا بمراحل، إنهم في وضع جيد!

يأخذ الفنان على عاتقه الفنون كلها والأشكال كلها، التي يتصورها أو يتخيلها، لكن أين نذهب بجسدنا المادي؟.

أنا شخصياً لم أجد، وسائل لتجسيد ما كانت أتخيله أو أحلم به، أو ما كنت قد رأيته في اللوحات، أو سمعته في الموسيقى، أو قرأته في الشعر، لا أعلم كيف يمكن أن ننقل إلى خشبة المسرح، أدق العبارات وظلال المشاعر، كنت ضعيفاً لا أستطيع بث الحياة وإشاعتها في تلك الأشياء التي كنت أستمتع بها وتثير اهتمامي.

كنت أعتقد أننا نحتاج إلى عشرات، أو ربما مئات السنين، أو ربما نحتاج ثقافة بأكملها، لكي نستطيع نحن الفنانين، عبور الطريق نفسه، الذي سبق أن عبرته الفنون الأخرى.

«من يدري بالفعل! فقد تستطيع الثقافة الجديدة الفنية، خلق فنانين جدد، قادرين على تجاوز الصعوبات والمعوقات التي لها علاقة بجسدنا المادي، هذا من أجل دعم وتقوية إبداعنا الروحي!»، قلت هذا، وأنا في لحظات ولادة الأمل ثانية، في لحظات الانشراح هذه آمنت بأن كل جيل يحمل (أناه) هو، التي لم يصل إليها أجداده، (أناه) هنا تعني إبداعه هو، ذلك الجديد الذي بحثنا عنه في ذواتنا وفي الفن القديم، ربما يكون الوضع طبيعياً بالنسبة لهم، ما هو ليس خاصاً بنا، والذي نريده فقط.

لنفترض أن ما جرى في الأستوديو، كان خطأً جسيماً أو أخطاء جسيمة! ولنفترض أيضاً أن العمل فيه كان ينطوي على نتائج سلبية!

لكن، أليس مفيداً أن نعرف ما لا يجب أن نفعله! هكذا هدّأت نفسي في لحظات الشك.

جاء الخريف وعدت إلى موسكو، وعرضت الأعمال التي قام بها الأستوديو، ولكن لم تعرض المسرحيات كلها، وإنما مشاهد منها، وخاصة تلك التي تمايز مهمات المُجدّد. رأيت أشياء ممتعة وجديدة ومفاجئة، وكان ثمة كشف كبير، وتفكير يدل على موهبة إخراجية كبيرة. كنت أتفرج على البروفة الأخيرة كاملة، بالملابس والديكور والإضاءة، واستمتعت إلى حد بعيد، ومن ثم سافرت وأنا مطمئن ومرتاح، تابع الفنانون عملهم في الأستوديو، وبدأت نشاطي في مسرح موسكو الفني، منتظراً أن يدعوني لأرى بروفة أخرى كاملة، لكن الوقت كان يمضي ولا شيء من هذا القبيل، على الرغم من أن ظروفنا المالية، كانت تحتم افتتاح الأستوديو الجديد.

وأخيراً حددنا موعداً لإجراء البروفة العامة الأخيرة في مسرح موسكو الفني، وهي عن نص للكاتب ميترلنك يُدعى (موت تنتاجيل) والثانية عن نص غاوبتمان (شلوك ويأأو)، إضافة إلى مسرحيات من فصل واحد لكتاب آخرين.

شعرت أن الممثلين الشباب الذين لم تتوافر لديهم الخبرة الكافية، شباب الأستوديو، ركنوا إلى ما هو متوفر لديهم، أي تقديم مشاهد لتجاربهم الجديدة، بمساعدة مخرج موهوب، أي إن عرض المشاهد كافٍ بالنسبة لهم، ولا حاجة لتقديم عرض كامل.

لقد برهنوا بذلك على عجزهم الطفولي، حاول المخرج الموهوب، أن يغطي على الممثلين الذين كانوا بين يديه مجرد عجينة، بتقديم مجموعات جميلة وتشكيلات حركية رائعة، التي من خلالها جسد أفكاره الممتعة، ولكن لأنه رأى أنهم - الممثلون - لا يملكون تقنية فنية، قرر أن يستعرض أفكاره ومبادئه وأبحاثه، ولأنه لم يكن يملك الأدوات التي يحقق ما يريد من خلالها (الممثلون المُدربون جيداً) لذلك تحولت خطط ومشاريع الأستوديو إلى نظرية مترفة إلى صيغة أو معادلة علمية، وعدت لأقتنع من جديد، أن ثمة مسافة كبيرة تفصل بين المخرج وأحلامه من جهة، وتحقيقها على أرض الواقع من

جهة أخرى، وأن المسرح من دون ممثل، لا يمكن أن يوجد، وأن الفن الجديد يحتاج إلى ممثلين جددٍ، بتقنية جديدة.

وطالما أن مثل هؤلاء الممثلين لم يكن متوافراً في الأستوديو، اتضحت لي الصورة تماماً.. وفي وضع مثل هذا، وجدت من الأفضل أن أنشئ أستوديو المخرج، ومعه طاقم من الفنيين، ولم يكن المخرج في ذلك الوقت، بالنسبة إلي يعني أكثر من إنسان قادر على مساعدة الممثل في إبداعه، أكثر منه كاشفاً لمدى صلاحيته، ولذلك، فإن أستوديو المخرج، وعلى الرغم من أنها فكرة رائعة، لكنها لم تكن تستجيب لأحلامي حينها، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار، أنني أصبت بخيبة أمل من فناني الديكور، سواء فيما يتعلق بالألوان أو الخطوط أو المادة الخام أو الورق المقوى (الكرتون) أو الوسائل الخارجية وحيل المخرج، وكل طموحاتي كانت تتركز حول الممثل، من حيث إيجاد أسس راسخة ودائمة لإبداعه وتقنيته.

لم يكن افتتاح الأستوديو أمراً سهلاً، بل يمكن القول إنه خطر، كما بدا لي، حتى بالنسبة للفكرة ذاتها التي من أجلها تأسس، لأن عرض الفكرة بطريقة رديئة، يعني ببساطة، القضاء عليها.

اشتعلت الثورة في عام ١٩٠٥، ولم يهتم المتفرجون بالمسرح، إذ ثمة ما هو أهم، وهكذا تأجل الافتتاح حتى إشعار آخر، ووجدتني وأنا أحاول أن أحلّ العقدة، غير قادر على تصفيتها نهائياً، لأنه كان علي أن أدفع - ما تبقى - للجميع، ولذلك اضطررت إلى إغلاق الأستوديو، على وجه السرعة.

وفي فرقتنا - فرقة مسرح موسكو الفني - كان البعض لا يخفي سعادته بهذه الخطوة، لأنه كان يشعر بالغيرة، وعدت إلى رفاقي بشكل نهائي، خالي الوفاض.

علّق الرفاق القدامى هؤلاء قائلين: «لم يترك ستانيسلافسكي شيئاً إلا وفعله، تحرك هنا وهناك، حاول أن ينشئ.. إلا أنه احترق وفهم أنه لا يستطيع أن ينهض من دوننا نحن أصدقاءه القدامى».

أما نحن، دانشنكو وأنا، فقد رأينا بوضوح، أن فننا وقف على مفترق طرق، وأن علينا أن نجدد أنفسنا وفرقتنا، وأنه ليس علينا أن نبقى في موسكو، لم يكن السبب أن الثورة التي يُعد لها ضايقتنا، أو ضايقنا المزاج العام في البلاد، وإنما لأننا لم نعرف إلى أين يجب أن نمضي، وماذا علينا أن نفعل، كان الحل أمامنا أو المخَرج، واحداً لا غير: طالما أنه ليس لدينا ما نبقى من أجله في موسكو، فلِمَ لا نسافر خارج روسيا؟.

حدث حادث أعطانا حافزاً ودفعاً للمضي في هذا الاتجاه، فقد أعلن عندنا في المسرح، عن عرض (أطفال الشمس) للكاتب غوركي، وبهذه المناسبة اجتاحت المدينة إشاعة تقول إن اليمينين المتطرفين - الذين كانوا يُسمون المئات السود - الذين يعدون مسرحنا يسارياً متطرفاً، وغوركي عدو الوطن، قرروا الهجوم عليه (على المسرح) أثناء العرض، وهكذا شاع التوتر والقلق بين المتفرجين، بانتظار حدوث الفضيحة الموعودة.

وهكذا، وفي الفصل الأخير من المسرحية، الذي يُصوّر فيه مشهد التمرد، ترافق ذلك مع انتشار مرض الكوليرا في النص بالطبع، اختلط الأمر بالنسبة للمتفرجين، إذ تخيلوا الكومبارس، الذين قفزوا فوق سور بيت إحدى الشخصيات في المسرحية، من المهاجمين المئات السود، وحدث هرج ومرج، وهناك من صرخ، وارتفعت الأصوات في كل مكان، وبدأت حالة هستيرية بين النساء، حتى بين الرجال أيضاً.. وثمة من أسرع إلى إغلاق الستارة، ولكن ما إن تأكد المتفرجون، أن ما تخيلوه هجوماً من اليمينيين، لم يكن سوى الكومبارس، حتى تابع العرض، ولكن في صالة فارغة!

وكان هذا الحادث التراجيدي القشة التي قصمت ظهر البعير، وجعلتنا نتحدث عن ضرورة السفر، في تشرين الأول (أوكتوبر) بدأ الإضراب الكبير، ثم ما لبث أن اشتعل العصيان المسلح، وأغلق المسرح مؤقتاً، وتوقف العنف بعد بضعة أيام، ولكن الوضع لم ينتهِ، وسُمح بالتجوال في الشوارع حتى الساعة الثامنة، وهكذا توفر الشرط الذي يبرر سفرنا.

الرحلة الأولى إلى خارج البلاد

اجتمعت إدارة المسرح كلها في شقتي، لمناقشة موضوع السفر، كان الاجتماع ليلاً ليكون لدينا متسع من الوقت، لنتخذ قرارنا مهما كلف الأمر، وبالفعل فقد استغرق الاجتماع الليل كله، كان علينا أن نفكر في إقامتنا هناك في برلين، من الديكور إلى الأمتعة إلى اللوازم الأخرى، وكان علينا أيضاً أن نرسل شخصاً معيناً، ليهتم بهذا الموضوع، ويسافر قبلنا، أما الذين سيبقون في موسكو، فعليهم أن يتولوا مسؤولية النفقات والمصاريف، وكل ما يتعلق بالسفر، لم ننم تلك الليلة على الرغم من أن ضيوفنا اضطجعوا ليناموا، وأُطفئت الشموع، ومع ذلك لم يتوقف الكلام.

وبعد عدة أيام أرسلنا الممثل فيشنيفسكي قبلنا إلى برلين، ثم لحقنا به، في الرابع والعشرين من كانون الثاني (يناير) ١٩٠٦ إلى برلين مروراً بوارسو، سافرت أنا مع زوجتي وأولادي.

استقبلنا الطقس في برلين بحفاوة، إذ كان باستطاعتك أن ترتدي ملابس خريفية، على الرغم من أننا كنا في أواخر كانون الثاني (يناير)، وكانت المدينة مزدحمة، ويملأ الناس الشوارع، وقد صادف وجودنا هناك احتفال الأسرة المالكة بزواج أحد أبنائها، ولم تتح لنا إمكانية الإقامة في فندق، وقد اضطررنا إلى استئجار شقة كبيرة، أصبحت فارغة بعد أن غادرها نادي المسرح، وتدبرنا أمورنا في الغرف أنا وعائلتي، ودانشنكو، وكنيبر، وفيشنيفسكي وآخرون.

في الأيام الأولى، وعلى الرغم من أن الصحافة غطت خبر وصولنا إلى برلين، ولاسيما من قبل الناقد المعروف ويليم شولتس، إلا أن ردود الفعل

كانت فاترة، إن لم نقل إنها باردة، بل إن عمال المسرح الألمان، نظروا إلينا شزراً، واعتقدوا أن هؤلاء الروس لن يحملوا معهم إلاَّ الفن الساذج، ويبدو أنهم لم يروا فينا سوى فرقة من فرق السيرك، ولكنهم في الوقت نفسه دُهشوا إذ لم يروا معنا السلالم والأفرشة ولوازم الأكروبات وغيرها، لم تكن الديكورات جاهزة، لأن الورشات الألمانية كانت مشغولة بالأمريكان، ولم يُحسب حساب (الثوريين الروس).

العمال الروس وحدهم أنقذونا وعلى رأسهم تيتوف (تيتوف إيفان إيفانوفيتش (١٨٧٦-١٩٤١)، كان المسؤول الأول عن إدارة المنصة في مسرح موسكو الفني، حيث عمل فيه حتى وفاته)، جاء هؤلاء معنا من موسكو، إنهم أبناؤنا وأخوتنا، الذين رضعوا حليب الفن، الذي رضعناه، كافحوا معنا من أجل المسرح الذي نحلم به، نشؤوا في ظل الظروف التي نشأنا فيها، واعتنقوا المبادئ التي اعتنقناها، سهر هؤلاء العمال الروس الليالي بطولها، وكانوا أربعة فقط، كان العمل كله ليلاً، لأن المسرح كان مشغولاً نهاراً، أربعة أنجزوا في مدة قصيرة ما لم ينجزه معمل في شهر، ولم تتوقف الصعوبات أمامنا، مثلاً كان علينا أن ندفع للألمان لكي يسمحوا لنا بالعمل ليلاً! إنها مجرد أجور إضافية لأعمال لم يقوموا بها فعلياً، صعوبة أخرى واجهتنا، كيف لنا أن نجد (الكومبارس) الذي نحتاجه؟ وقد وجدنا حلاً بأن دعونا بعض الروس المقيمين في ألمانيا، أضف إلى ذلك ما نالنا - نحن الروس - من السمعة السيئة، نتيجة هزيمتنا على يد اليابانيين في الحرب الأولى.

باختصار شديد، كان علينا أن نُحسّن سمعتنا بأن نقدم المثال الجيد والأخلاق الحسنة والقدرة على العمل، كان علينا أن ندهشهم بالقدرة على التنظيم، وقد التزم الجميع بذلك، وتصرفوا بإحساس عال بالمسؤولية، وبدأنا البروفات، منذ الصباح الباكر وحتى منتصف الليل، متمسكين بالنظام الصارم الدقيق الذي لم يكن العمال الألمان في المسرح الذي نعمل فيه، يعرفونه، وبدأت الأساطير تُنسج عن حياتنا وراء الكواليس، وأصبحت

علاقاتنا مع الألمان أفضل، وإن كانت لم تصل إلى المستوى المطلوب، عانينا من قصور الدعاية والإعلان في مدينة كبيرة كبرلين، لأن مواردنا المالية لم تكن تكفي، وقد بذل فناننا سيموف أقصى جهده، بيديه الماهرتين، إلا أن العدد كان قليلاً وضائعاً وسط الإعلانات التجارية، وامتلأ المسرح في العرض الأول رغم ذلك، إلا أن العرض التالي كان مخيباً للآمال، إذ كان نصفه فارغاً.

كان العرض (القيصر فيودور)، سمعتنا كلها كانت على المحك، سمعة المسرح أو سمعة روسيا أيضاً، فإذا فشلنا، فإن أحداً لن يغفر لنا، والأهم من ذلك ماذا سنعمل فيما بعد؟ إذ كان علينا حينها، أن نعود إلى الوطن، وليس في جيوبنا شيء، فقد أضعنا ما نملكه وأنفقناه حتى قبل ارتفاع الستارة.

لا أريد هنا أن أفيض في الحديث عن توتر الممثلين، وحدة الجو الذي كان يسود خلف الكواليس، إنه العرض الأول، ولكن ما أدهشنا بالفعل تلك التهاني التي نتلقاها من العمال الألمان، حتى قبل أن يبدأ العرض، واكتشفنا فيما بعد أن الممثل الألماني الشهير في ذلك الوقت (هاس) (هاآس فريدريك (١٨٢٧- ١٩١١) ممثل ألماني واقعي كبير)، الذي كان يُعدُّ من الفنانين المرموقين، جاء ليحضر مع زوجته.

وكان حضوره بالنسبة إليهم، يعني الكثير، لذلك قرروا أنه لو لم يكن عرضاً يستحق أن يُحضر لما جاء، واتضح لنا أن العرض يلقى الاستحسان إن لم يكن لدى الجمهور العريض، فإنه بالتأكيد لدى طبقة الأنتلجنسيا (المثقفين) من سكان برلين، قوبلت اللوحة الأولى بالتصفيق الحار، وعند رفع الستارة، في اللوحة الثانية، دوّى تصفيق قوي أيضاً،

وهكذا كنا ننتقل من نجاح إلى آخر، من فصل إلى آخر، وجاءنا في الكواليس صديقنا الألماني القديم الفنان بارناي، لكي يرحب بنا ويشجعنا، ويهدئ من روعنا، وأخيراً في النهاية، لم يتوقف هتاف الجمهور، ولم نتوقف نحن أيضاً عن الانحناء له، إنها بلا شك علامة النجاح.

وحلت الحرارة والابتسامات محل الإزدراء، وتغير مزاج العمال الألمان، ولم يبق لنا إلا أن ننتظر المقالة، التي تقرر مصيرنا هنا خارج الحدود، في ألمانيا، لقد انتظرناها بلا شك بفارغ الصبر، ولعل اللوحة التالية تفسر الحالة التي كنا فيها، ففي اليوم التالي، وبعد تقديم العرض الأول، وفي الصباح الباكر، ومع وصول صحف الصباح الأولى، أيقظنا جيراننا في الشقة من الفنانين وزوجاتهم، اقتحموا الشقة بعفوية ومن دون مراعاة أدب اللياقة، وفي ملابس النوم، وقد علت وجوههم علامات الانشراح والسرور.

وتبرعت إحدى زوجات الفنانين بالترجمة الحرفية، لكل ما كتب في الجريدة، ويمكن القول، وفقاً لهذه المقالات، إن برلين أصبحت أسيرة لدينا، وإننا حققنا النصر الكامل.

ذُهلنا من اطلاع النقاد الألمان على الأدب الروسي، وعلى حياتنا بعامة، وقد خُيل لنا أن كاتب المقالة روسي أو من أولئك الذين يعرفون اللغة الروسية على الأقل، ولكم كان فهم الكاتب دقيقاً ليس للجانب الأدبي من العرض، وإنما الجانب التمثيلي، وتحديداً تفاصيل الأداء، وأذكر أنني عندما سألت أحدهم كيف لهم أن يُعدوا مثل هؤلاء العارفين بالمسرح، كشف لي عن أحد أهم الطرق العملية والذكية والمتكاملة: «نعلمهم كيف يكتبون مقالة يغلب عليها طابع المديح، وليس الشتيمة، فالجميع يُحسنون الشتيمة، حتى أولئك الذين لا يفهمون في المسرح شيئاً، في حين أن من يمدح، ويقدر العمل على حقيقته، هو الذي يفهم بالفعل»، لكنَّ نجاح العرض، ونجاح مسرحيات تشيخوف، وإبسن، وغوركي، والمقالات الرائعة التي كتبت عنها، لم تساعدنا، وليست لها أهمية إلى أن يهتم الإمبراطور الألماني نفسه بفرقتنا، وصلت زوجة ابنه - ولي العهد - في البداية ثم الإمبراطورة ومن ثم الإمبراطور نفسه، وكانوا قد اتصلوا بنا من القصر في يوم الأحد، وقالوا إن جلالته سيحضر إلى المسرح يوم الاثنين، ولكن كنا قد أعلنا عن عرض مسرحية إبسن (عدو الشعب)، وغيرنا الموعد بسرعة، ورحنا نبيع التذاكر لمسرحية (القيصر فيودور)، ومن

الطبيعي أن المطابع لا تعمل أيام الآحاد، وبالتالي، فإن الإعلانات ستظهر متأخرة، أي في يوم الاثنين.

وأعادوا الاتصال بنا من القصر للمرة الثانية، وأكدوا على موعد العرض، وأن الامبرطور (القيصر) سيحضر، ولا شك أنه يعرف (برلينه) أكثر منا، ولم تمض ساعة، بعد ذلك، حتى كنا نعلق الإعلانات ذات الشرائط الحمر، التي تغطي الإعلانات السابقة، قلنا إن العرض الفلاني قد أُرجئ، وسيعرض بدلاً منه (القيصر فيودور)، وذلك بناء على أمر الإمبرطور نفسه.

وصل جلالته بالزي الروسي، ولم يكن كما تخيلناه، كان مربوع القامة أميل إلى القصر، في وجهه شامتان، وبعض النمش، وله شاربان يرتفعان نحو الأعلى، جلس في المكان الرئيس في (اللوج) وقد أحاطت به الأسرة كلها، وراح بين الفينة والأخرى، يوزع أسئلته على الذين كانوا يجلسون بالقرب منه، أو أنه كان ينظر إلى الأسفل، ويرسل إلى الممثلين إشارات إيمائية، يطري عليهم من خلالها، صفق مرات عدة، وكنا نقول نحن لأنفسنا لابد أن يكون ممثلاً، أو مهتماً عارفاً بالمسرح، طلب منا، نيمروفيتش دانشنكو وأنا، المثول بين يديه، في وقت الاستراحة، سألنا أسئلة عملية، لها علاقة بالمسرح، وفي نهاية العرض ومع خروج المتفرجين من الصالة، ظل جلالته في (اللوج) بضع دقائق، كما اقتضت المراسم الملكية كما يبدو، وسألنا مرة أخرى عن اختصاصنا، فاضطررنا لأن نحدّثه عنه، بالتفصيل من الألف إلى الياء، وكان يقاطعنا، في بعض الأحيان، ليتوجه إلى مرافقيه، ويشير إلى أن هذا مثلاً لا يتوافر عندهم، بعد زيارته مسرحنا، بدأ الارتياح على وجه الممثلين، ومع انتهاء أيامنا في برلين، والتي امتدت إلى خمسة أو ستة أسابيع، لم نحقق النجاح الفني فحسب، وإنما المادي أيضاً، تلت هذا النجاح نجاحات أخرى معنوية.

فقد احتفى بنا الألمان، فنانين وشخصيات ثقافية واجتماعية، وجاءت الجالية الروسية لتتوج هذا الاحتفاء، ولكن من بين هذه الاحتفالات تمايز

احتفالان وغداء، وأخص بالذكر، ذلك الذي جرى في شقة الفنان الألماني هاس، أما الآخر، فقد أقامه الكاتب الألماني الشهير غاوبتمان، ومن عادة الألمان أن يقيموا ولائم، على شرف ضيوفهم وأصدقائهم، في أحد مطاعم المدينة، وهكذا يفعل البرلينيون، وكان ذلك شرفاً عظيماً، من حسن حظ مسرحنا، أن ينال هذا الشرف العظيم.

أحب هاس مسرحنا، ولذلك أراد أن يظهر هذا الإعجاب والحب على طريقته الخاصة، دعا إلى شقته فِرقَ برلين المسرحية كلها (على شكل أزواج، رجل وامرأة) من كل مسرح من مسارح برلين الرئيسية، وكان من المدعوين أيضاً فرقة ماينينغن الشهيرة، الذين جاؤوا إلى برلين لإجراء البروفات والتدريبات، على العرض اليوبيلي على شرف الدوق العجوز.

وقد أراد هاس أن يكرمني، إذ كان يعرف علاقتي بهذه الفرقة العريقة، فأعد لي لقاءً خاصاً مع أعضائها، الذين كنت أيام نهوضهم وشهرتهم، أجُلهم واحترمهم، وأُعجب بأدائهم، تبادلنا كلمات المجاملة مع الضيوف، وما كان أكثرها، وبعد العشاء أجلسوني، وسط الممثلين، وأرغموني، على الحديث عن عمل الفرقة خطوة خطوة ، والأهم من ذلك، أن كلمتي تُرجمت إلى اللغة الألمانية، التي كنت قد نسيت معظمها، ولا أزال أكنّ للفنان هاس وزوجته اللطيفة كل تقدير وكل المشاعر الطيبة، وأحمل في ذاكرتي ذكرى لا تُنسى.

أما اللقاء والغداء الثاني، فكان ذلك الذي أقامه الكاتب المسرحي غيرهارد غاوبتمان، والذي له حكايته الصغيرة، فالكاتب الألماني كان يحضر عروضنا في موسكو، وكان معجباً بالأدب الروسي، وله تأثيره فيه، والعرض الأول الذي حضره كان (الخال فانيا)، وكانت المرة الأولى التي يتعرف فيها على الفن الروسي، وعلى الرغم من أنه كان قليل الكلام، إلا أنه كان لا يتوانى عن قول رأيه في مسرحنا (في الاستراحة) جهاراً نهاراً وبصوت عال كما يقولون، وقبيل مغادرتنا برلين، قررنا دانشنكو وأنا أن نقوم بزيارة

مجاملة واحترام لـــ غاوبتمان، الذي عرّفنا المشاهد الروسي على أعماله خلال سنوات طويلة، وفي شقته تعرضنا لهزيمة حقيقية، فقد اتضح لنا، أن زوجته التي يقال إنه استوحى من شخصياتها شخصية (روتندالين) في مسرحيته (الجرس الغارق) وشخصية pippa في مسرحيته الأخرى (ببا ترقص) كانت زوجته هذه مغرمة بالموسيقى الكلاسيكية والاوركسترا، ويبدو أن غاوبتمان وزوجته على وشك إجراء بروفة على ما يبدو، لأن إحدى غرف شقته كانت مليئة بالآلات الموسيقية، من كل نوع، مع حاملاتها، ولأن المكان ضيق، فقد كانت بعض الآلات تظهر من غرفة مكتب غاوبتمان، ذكّرنا بأنطون بافلوفيتش تشيخوف، فقد وجدنا ثمة سجايا مشتركة بينهما، منها التهذيب والتواضع والخجل.

ومن المؤسف أن الحديث، لم يطل ولم يكن متنوعاً وبلاغياً، أولاً: لأننا تهيبنا الحديث في حضرة كاتب كبير مثله، وثانياً: لأن لغتنا الألمانية لم تكن تسعفنا للخوض في الموضوعات الأدبية والفنية، ومما قاله إنه كان يحلم دائماً، بأن تُقدم مسرحياته، أي من حيث الأداء، أداء الممثلين، ومن حيث التجسيد (العرض) كما قدمها مسرحنا عدم التكلف، والبعد عن الشرطية، والمحتوى العميق والبسيط، وكان النقاد والفنانون الألمان يقولون له إن هذا من رابع المستحيلات، لأن للمسرح متطلباته، بل وشرطيته التي لا يجوز أن تُخرق، الآن وهو في الهزيع الأخير من نشاطه الإبداعي الكتابي، يرى حلمه يتحقق.

النضج الفني

الكشف عن حقائق معروفة منذ زمن بعيد

وفاة تشيخوف فطرت قلوبنا وقلب مسرحنا، ثم جاءت وفاة الرجل الذي كان سنداً لنا، لتأتي على ما بقي من قلوبنا وقلب مسرحنا، كنت أشعر بالقلق والكآبة حيثما اتجهت، بدءاً من سقوط مسرحية ميترلنك، إلى فشل مشروع استوديو بافارسكايا، بتلك الصورة المزرية، ثم إنني لم أكن راضياً عن نفسي كممثل، إضافة إلى عدم وضوح الرؤية، بالنسبة لنا كفرقة، إلى أين نمضي. كل ذلك لم يكن يجعلني أشعر بالارتياح، بل أفقدني الثقة بالنفس، فصرت كأنني خشبة لاحياة فيها، وأنا أقف على المسرح.

طوال حياتي المسرحية، بدءاً من حلقة ألكسييف للهواة، وشعوذات الهواة وألاعيبهم، وصولاً إلى جمعية الفن والأدب، والعمل في مسرح موسكو الفني، عرفت الكثير، وفهمت الكثير، واصطدمت بالكثير مصادفة، ولم أتوقف عن البحث عن الجديد، في العمل، ممثلاً من الداخل، وفي العمل مخرجاً من الخارج حول العرض المسرحي، همتُ على وجهي في الاتجاهات كلها، وكنت أنسى في غمرة ذلك، الاكتشافات المهمة، وأتعلق خطأً بالعابر المصادف.

وفي محصلة هذا كله، اجتمع لدي من خلال عملي وخبرتي كفنان، كيس من المادة الممكنة عن تقنية الفن، بدا لي أن ما ورائي تبعثر بشكل عشوائي، لا وضوح فيه، اختلطت فيه الأشياء، غير ممنهج، وفي وضع كهذا من الصعوبة بمكان الاستفادة من إمكانياتي الفنية الثرية.

كان علي أن أعيد ترتيب أوراقي، وأن أعمل بشكل منظّم، وأن أقيّم وانتقي وأحدد المادة التي توافرت لدي، والتي أشرت إليها، واضعاً إياها في

نصابها الروحي، وكان علي أن أضع ما بقي لدي كحجر أساس في بناء فني وفي هذا السياق، كان لابد من تجديد ما بُني أو اهترأ بفعل الزمن، ولا يمكن المضي إلى الأمام من دون ذلك التجديد، هكذا كان وضعي عندما وصلت إلى فنلندا صيفاً، حيث كنت أقوم بنزهة في الصباح الباكر، على شاطئ البحر، وكنت أجلس على إحدى الصخور، وأتأمل ماضيّ الفني، وكنت أرغب في معرفة أين ذهبت سعادتي الفنية، ولماذا كنت أشعر بالضجر، في الوقت الذي لم أكن أمثّل فيه، في حين أنني الآن أشعر بالارتياح، عندما لا أعمل؟.

يقولون إن المحترفين حالهم هكذا دائماً، فمن كثرة إعادتهم للأدوار يومياً، لا يمكن أن تكون أوضاعهم غير ذلك، لكن تفسيراً من هذا القبيل لم يكن ليروقني، ومن الواضح أن أولئك المحترفين وأمثالهم لا يحبون أدوارهم، وفنهم كثيراً، لقد لعبت يرمولوفا وسالفيني وإليانور دوزي، أدوارهم العظيمة الخالدة مئات المرات، بل لعلهم لعبوها أكثر بكثير، مما لعبت أنا أدواري. لكن هذا العديد من المرات، لم يمنعهم من الوصول بأدوارهم، بعد هذا كله، إلى ذروة الكمال، في كل مرة يعيدون تمثيلها، فلماذا يا ترى كنت كلما أعدت تمثيل أدواري، أشعر أنني أقع في دائرة من الزيف والتحجر والجمود؟ رحت، على هذا الأساس، أستعرض حياتي الماضية خطوة خطوة، فاتضح لي أن المضامين الداخلية التي كنت أضعها في الدور، في المراحل الأولى، ثم المضامين التي كانت تتوالد في روحي مع مرور الوقت، وأثناء العمل، كانت تختلف في الحالتين، اختلافاً شديداً، بل اختلاف أبعد ما بين السماء والأرض، كان كل شيء يصدر عن حقيقة داخلية جميلة ومقلقة.

أما الآن، فكل ما بقي من ذلك الإحساس الصادق العميق، هو قوقعته الخالية التي حركتها الريح، بقايا ما تجمع في الروح والجسد، نتيجة لأسباب مختلفة أغلبها مصادفة، ليس لها ما يجمعها بالفن الحقيقي، خذ مثلاً دوري في مسرحية إبسن (عدو الشعب)، فمنذ اللحظة الأولى، تبنيت وجهة نظر الإنسان ذي الأفكار النبيلة والشريفة، تمسكت بها، إنه الإنسان الذي يحس بأن عليه أن يبحث داخل الآخرين عما هو جيد ونبيل، مبتعداً عن كل ما هو أحمق وشرير

داخل من حوله من الصغار القذرين، وما صنعته أنا في الدور، دور ستوكمان، أخذته من ذكريات حية، كنت قد أدركت الخراب الذي حل بأحد أصدقائي، رأيت ذلك بأم عيني، كان رجلاً نبيلاً وأميناً، لم يطاوعه ضميره، بالإقدام على عمل، طُلب منه، طلبه من هم في المواقع العليا، كانت ذكرياتي تقودني وأنا أقف على خشبة المسرح، كما كانت توقظني لاشعورياً لترشدني دائماً إلى الخلق والابتكار.

بيد أنني - ومع مرور الزمن - فقدت تلك الذكريات الحية، التي كانت بالنسبة إلي محركاً وموقظاً لحياتي الروحية الداخلية، وبالتالي محركاً لستوكمان، واللازمة التي تتردد على مدى المسرحية كلها، عادت إلي ثانية، وأنا جالس على الشاطئ، في فنلندا، تلك السيرورة الإبداعية السابقة، عشتها أو عايشتها، والتي كانت منسية داخل روح مشاعر ستوكمان، وتساءلت كيف فقدتها؟ وكيف يمكن أن أتدبر أمري من دونها؟ ولماذا أتذكر جيداً كل حركة، من حركات العضلات والسيقان، والأيدي والأرجل وإيماءات الوجه، وحركات العين؟

لقد كنت أثناء رحلتي في الخارج، وقبل ذلك في موسكو، أعيد وبطريقة آلية أجزاء الدور، التي أعددتها وقررتها من خلال علامات آلية لا مكان فيها للمشاعر والأحاسيس الداخلية.. ففي أحد المواضيع حاولت أن أكون أكثر عصبية، وقمت من أجل ذلك بحركات سريعة، وفي مواضيع أخرى حاولت أن أكون ساذجاً، ومن أجل ذلك، ولهذا الهدف، حاولت أن أقوم بتقنية خاصة بأن جعلت عيني ساذجتين كعيون الأطفال، وفي مواضع غير هذه وتلك، كنت أبالغ في تصوير المشي، وفي أداء الحركات، التي كان يجب أن تُؤدى بأسلوب أليق، من الأسلوب الذي كنت أؤديها به، إضافة إلى ذلك، أنني كنت أُظهر من الانفعال الخارجي، ما ليس له علاقة بعاطفتي، وانفعالي، اللذين طال نومهما، ولم تعد بيني وبينها أية علاقة، وما حدث معي بالفعل، هو أنني كنت أنسخ السذاجة، ولم أكن ساذجاً، وكنت أحرك ساقي بسرعة أثناء المشي، ولكنني لم أكن أشعر في بالسرعة داخلي، التي تدعوني إلى أن أخطو خطوات

سريعة وقصيرة، كان أدائي مختلفاً، صعوداً وهبوطاً، من حيث المهارة، كنت أقلد المظاهر الخارجية، معايشة وأفعالاً، من دون أن أختبر من خلال ذلك لا المعايشة نفسها، ولا المتطلبات الصادقة للأفعال، وجمعت في نفسي من عرض إلى آخر عادة آلية، مجرد عادة، لكي أتجاوز ما كنت قد عرفته من جمباز تقني، أما الذاكرة العضلية، التي تكون عادة قوية لدى الممثلين، فقد سجلت وبقوة العادة التمثيلية.

رحت أستعرض أدواري الأخرى على المنوال نفسه، محاولاً أن أصل إلى المادة الحية، التي خلقت منها هذه الأدوار في البداية، أعني الذكريات الحية، التي تمرست بها، وعرفتها جيداً، في حياتي الماضية، فتشت في ذاكرتي كل مواضع المسرحية، ولحظات الدور التي حصلت عليها بصعوبة أثناء خلق الشخصية، تذكرت كلمات تشيخوف، وما كان يقول لي نمبروفيتش - دانشنكو، ونصائح المخرجين، والأصدقاء والزملاء وآلامي الإبداعية ومراحل منعزلة في عملية ولادة الدور، قرأت الملاحظات التي كنت قد سجلتها في دفتر يومياتي الفني والتي تذكرني، وبحيوية بكل ما عشته خلال مسيرتي الإبداعية، قارنت كل هذا بما بقي لدي في روحي، وذهلت من الاكتشاف الذي وصلت إليه.

قلت لنفسي: يا إلهي! كيف شوهت روحي ومسخت أدواري، وكيف أهلكتها تلك العادات المسرحية الحمقاء، والقطع التمثيلية والرغبة في إرضاء الجمهور وتملقه، والمقاربة الخاطئة للإبداع، من يوم إلى يوم، وفي كل عرض مسرحي يُستعاد!

كيف لي أن أنقذ أدواري من العطب والموت الروحي، ومن طغيان العادة التي جعلت أدائي من الخارج آلياً، أبعد ما يكون عن الصدق؟

أرى أننا نحتاج إلى إعداد، قبل الإبداع، كل مرة، لدى إعادته، نحتاج إلى ماكياج روحي قبل العرض، لابد قبل البدء بالإبداع، معرفة كيفية الدخول إلى المناخ الروحي، الذي لا يمكن لنا أن نبدع إلا بوجوده، ولا يتحقق سر الإبداع إلا فيه.

عدت حاملاً هذه الهواجس والأفكار والهموم التي كانت تجيش بها روحي، إلى موسكو، بعد عطلة صيفية، أمضيتها في فنلندا، في الموسم ١٩٠٦/ ١٩٠٧، رحت أنظر حولي، أنظر إلى نفسي أثناء العمل في المسرح.

قمت باكتشاف عظيم عندما لعبت دور ستوكمان، وعرفت ما عرفه الناس منذ زمن بعيد، وهو أن إحساس الممثل هو أن يقف على خشبة المسرح، وفي اللحظة التي يقف فيها أمام حشد من آلاف المتلقين، ووسط إضاءة عامة، فإن من غير الطبيعي ألا يظهر تشويش أو عرقلة أثناء ما يمكن أن ندعوه الإبداع العام، أي الإبداع بحضور هذا الحشد من الجمهور، لقد فهمت أنه في مثل تلك الحالة الروحية والجسدية، يمكن التظاهر بالمعايشة، ولكن أن تعيش وتعطي ذاتك لإحساسك، مستحيل، بالطبع لقد أدركت ذلك من قبل، ولكنه كان إدراكاً عقلياً، نظرياً، أما الآن، فإنني أشعر، أحس، وفي لغتنا أن تفهم يعني أن تحس وتشعر، ولذلك أستطيع القول إنني أدركت، وعرفت وللمرة الأولى الحقيقة التي عرفتها منذ زمن بعيد، إن عدم تلقائية، أو طبيعية شعور وإحساس الممثل على الخشبة، تمثلتها في تلك اللحظة، التي يجري الحديث عنها في الشعور التالي.

تخيل نفسك في عرض هام، على منصة مرتفعة، في الساحة الحمراء بموسكو، وأنت تقف أمام حشد هائل من البشر، وإلى جانبك تقف امرأة تقابلها للمرة الأولى، وقد أعطوك أمراً بأن تقع في حبها، هكذا علانية، وعليك أن تحبها بجنون إلى درجة أنك تنتحر من أجلها، ولكن في الواقع أنت غير مستعد للحب، لأن لديك ما يشغلك.

أنت مرتبك، مئة ألف عين تنظر إليك، ينتظرونك لكي تُجبرهم على البكاء، مئة ألف يريدون أن يروا تضحيتك من أجل حبك المتوقد والمثالي، لقد دفع هؤلاء الناس نقودهم سلفاً، ولهم الحق في أن يطلبوا لقاء ما دفعوه، وهم يريدون أن يسمعوا كل ما تقوله، ولذلك، فأنت مضطر لأن تصرخ بكلمات ناعمة، كتلك التي تُقال للمرأة، وجهاً لوجه، عيناً لعين، وهمساً.. وعليه يجب أن يفهمك الجميع، وأن يراك الجميع، ولذلك لابد من الإيماءة والحركة، لأولئك الذين يقفون بعيداً.

هل يمكن التفكير في الحب، والأهم من ذلك تجربته، اختباره، في مثل هذه الحالة أو الظرف، لا يبقى لك إلا أن تحاول تجنب التوتر الذي يسببه عدم إنجاز المهمة، ولكن الحرفيين، المهنيين، فكروا بهذه المناسبة، بطاقم من المعدات والإشارات التي تعبر عن الأهواء الإنسانية والحركات التمثيلية والأوضاع ونبرات الصوت، ومجموعة من الحيل المسرحية وطرق اللعب، برغم أنها تعبر عن المشاعر والأفكار، بأسلوب سام.

هذه الإشارات أو العلامات أو بعبارة أخرى الأنماط (القوالب) لمشاعر ملفقة، بل غير موجودة، تغدو آلية، ولاشعورية ولاواعية، وهي جاهزة، في خدمة الممثل، عندما يقف على خشبة المسرح عاجزاً، وروحه خاوية.

ما الذي يمكن أن نفعله في مثل هذه الحالة، لكي يبدو أحدنا عاشقاً حتى الجنون، حتى الانتحار؟ لاشيء. كل ما عليك أن تفعله هو أن تُرخي عينيك، وأن تضم يديك إلى صدرك، وتنظر إلى الأعلى، وأن تعقد حاجبيك بشكل مأساوي، وأن تصرخ وتلوّح بيديك، لكي لا يشعر المتفرج بالملل، وأسأل الله أن لا تصمت، لأن الصمت قد يكون مرغوباً في مواقف أو لحظات أخرى، أي في لحظات الإلهام الفني، عندما يكون الصمت أبلغ من الكلام.

وهكذا يكون إحساس الممثل، الطبيعي، العادي، هو حالة الإنسان، وهو يقف على خشبة المسرح، وهو مُلزم بأن يعرض من الخارج، ما ليس موجوداً في الداخل، إنه ذلك الخلع التمثيلي (الذي يقوم به الممثل) الذي يتيح للروح أن تعيش حياتها اليومية العادية وقناعاتها الواقعية، كالاهتمام بالأسرة والخبز وبالإخفاق والنجاح، والجسد من جهته، في هذه اللحظة، مُلزم بأن يعبر عن أكثر المشاعر والعواطف سمواً، كالبطولة والأهواء والحياة الروحية اللاواعية.

هذا الانقطاع الروحي والجسدي بين الجسد والروح، يعيشه الفنانون ويختبرونه في جزء كبير من حياتهم، نهاراً من الثانية عشرة إلى الرابعة والنصف في البروفات، ومساءً من الثامنة إلى الثانية عشرة ليلاً في العروض، يحدث هذا كل يوم تقريباً، ولكي نجد حلاً لذلك الوضع الذي لا يُطاق، على

المستوى الإنساني، والذي على الممثل فيه أن يعرض ما يقوم به، رغم إرادته الإنسانية، وعليه أيضاً مهما كانت النتيجة أن يترك انطباعاً لدى المتفرج، كنا نلجأ إلى الأساليب الملفقة والمصطنعة في اللعب (التمثيل) المسرحي، ومن ثم نعتاد عليها، ومنذ اللحظة التي أدركت فيها هذا الانقطاع، هذه المسافة، ظل السؤال (ما العمل؟) يقف دائماً أمامي، ويلحّ علي كشبح رهيب.

ولإحساسي الضرر والخطأ الذي يلحق بي أنا الممثل، رحت أبحث عن حالة أخرى روحية وجسدية، على خشبة المسرح، تكون مثمرة، ولا تكون ضارة للإبداع، وكنقيض لمزاج الممثل، دعونا نتفق على تسميته المزاج الإبداعي، لقد فهمت عندها أن المزاج الإبداعي، يأتي إلى الممثل العبقري، على خشبة المسرح، بشكل عفوي تقريباً، بل وفي أفضل الدرجات وأحسنها وأكملها، أما من هم أقل موهبة، فإنهم نادراً ما يصادفونه، كأن نقول مثلاً في أيام الآحاد، أما الأقل موهبة، فإنهم لا يصادفونه إلا في مناسبات الأعياد.

وفي كثير من الأحيان، فإن الناس كلهم - كفنانين - بدءاً من العبقري إلى أبسطهم موهبة، قادرون، بدرجة أقل أو أكثر، على الوصول بوسائل غريزية/ فطرية إلى المزاج الإبداعي، ولكنهم لا يملكون التصرف به، متى يشاؤون، إنهم، قولاً واحداً، يتلقونه، يستوحونه (عن طريق الوحي) من أبولو كهدية من السماء، ويبدو أننا كبشر، لا نقوى على بعثه في أنفسنا، وتراني أسأل نفسي: أليست هناك طرق تقنية لخلق المزاج الإبداعي، هذا مستحيل! وأنا لا أسعى إلى الإلهام، وإنما إلى مجرد إيجاد أرضية له، أردت لو أتعلم خلق هذا المزاج، أو بعثه في نفسي متى أشاء، أردت لو أخلق ذلك الجو الذي يأتي الإلهام في ظله، وبمساعدته متساهلاً، ويدخل روحنا، وعندما يقول الفنان: «أنا اليوم في المزاج» أو «أنا أستمتع بالتمثيل» «أمثل بمتعة» أو «أنا اليوم أعايش الدور»، فإنه يعني أنه يعيش الحالة الإبداعية مصادفة، أو أن الحالة الإبداعية جاءته مصادفة، والسؤال هو، كيف لنا أن نتخلص من المصادفة، أي كيف نجعلها (الحالة) غير خاضعة للمصادفة، وإنما خاضعة لإرادة الممثل نفسه، (بناء على طلبه)؟

وإذا كان من المستحيل الحصول على الإلهام و(اللعب أو التمثيل بمزاج) مباشرة، فهل من الممكن الحصول عليه بالتقسيط والتجزئة، أي تقسيمه إلى عناصر؟ وإذا عمل كل واحد على إعداد مجموعة من التمارين، ينفذها بشكل منتظم، وإفرادي، فلم لا؟ وإذا كانت الطبيعة قد أهدت العباقرة القدرة على امتلاك المزاج أو الحالة الإبداعية، بشكل متكامل، فمن الممكن أن يحصل الناس العاديون على مثل هذه الحالة، بعد جهد كبير يبذلونه في العمل على أنفسهم، حتى لو كان ذلك في الحدود المتوسطة الجزئية، وليس في الحدود أو المقاييس العليا.

ومن الطبيعي أن الإنسان العادي القادر، لا يمكن أن يصبح عبقرياً، ولكن يمكن أن يساعده ذلك على أن يقترب قليلاً مما يمايز العبقري.

لكن كيف له أن يصل إلى الطبيعة، والعناصر المكونة، للمزاج الإبداعي؟ (حل هذا اللغز أصبح شغف ستانيسلافسكي التالي)، وهكذا قال رفاقي، وما الذي لم أحاوله، أو أبذله، وأسعى إليه لحل اللغز، أو السر هنا؟ شرعت بالملاحظة، ملاحظة ما يجري حولي، نظرت إلى داخلي، وإلى أعماق روحي، سواء كان ذلك وأنا على خشبة المسرح، أم في الحياة.

ولم أكتفِ بذلك، بل انطلقت نحو زملائي الفنانين، ورحت أتابعهم أثناء البروفات، وهم يشتغلون على أدوارهم الجديدة.

راقبت الممثلين أثناء أدائهم، وأنا في الصالة، استفدت من التجارب الممكنة كلها التي مررت بها شخصياً أو التي مرّوا هم بها، لقد عذبتهم، وأغضبتهم حتى إنهم قالوا إنني أحوّل البروفة إلى تجارب مخبرية، وإن الممثلين ليسوا أرانب أو فئران مخابر تُجرى التجارب عليها، والواقع أنهم كانوا محقين فيما ذهبوا إليه، بيد أن الموضوع الرئيس لملاحظاتي، ظل الفنانين الكبار أصحاب المواهب الكبيرة، كأبناء روسيا، وسواهم من الوافدين مع الفرق المسرحية الأجنبية الزائرة، وطالما أن هؤلاء هم الغالبية التي تظهر على خشبة المسرح، وفي مزاج إبداعي دائماً، فمن هو جدير بالدراسة إن لم يكونوا هم؟ وهذا ما فعلته، وهذا ما تعلمته، أو بالأحرى، ما علمتني إياه ملاحظاتي حولهم.

لدى كل الفنانين الكبار أمثال: دوزيه، ويرمولوفا، وفيدوتوفا، وسافينا، وسالفيني، وشاليابين، وروسي، وكثير من فناني مسرح موسكو الفني، ما يربط بينهم، ما يقرّب بينهم، ما هو خاص بهم، وهذا ما ذكّرني بعضهم ببعضهم، ما هذه الخاصية التي تمايزهم؟ ويبدو أنني دخلت متاهة التخمينات، وبدت لي المسألة معقدة، وأضيف هنا أنني وللوهلة الأولى، لاحظت أن حرية الجسد، وغياب التوتر العضلي، وإخضاع الجهاز الجسدي كله لإرادة الفنان، هو الذي يلعب الدور الأساس في الحالة الإبداعية، وأنه وبفضل هذا الانضباط نحصل على عمل إبداعي، منظم وبديع، حيث يستطيع الفنان ودون عائق يُذكر، أن يعبر بالجسد، عما يشعر به في داخله، في روحه، وعندما كنت أنظر إلى الآخرين في تلك اللحظات، كنت كمخرج (كعادة إخراجية) أحس، بمثل هذه الحالة، حالة المزاج الإبداعي، وعندما شعرت بها وأنا أقف على خشبة المسرح، اختبرت مثل هذا الشعور (الشعور بالتحرر) وعايشته، لقد كنت مغرماً، إلى هذا الحد باكتشافي، وذهبت إلى أبعد من ذلك وصدقته حتى إنني حوّلت العروض المسرحية إلى حقل تجارب.

لم أكن أمثل، بل أعرض، على مرأى من المتفرجين، التدريبات التي وضعتها وصممتها أنا.

ما ضايقني هو أن أحداً من الذين يحيطون بي من الفنانين أو المتفرجين، كما يبدو، لم يلحظ التغيرات التي طرأت علي في داخلي، هذا إذا استثنينا تلك الإطراءات التي يعتد بها، التي كانت تنصب على هذا الوضع أو الإيماءة أو الحركة، والتي كان يلاحظها المتفرجون الأكثر نباهة ودقة، والمصادفة وحدها، ولا شيء سواها، هي التي دفعتني إلى حقيقة بدائية، أحسست بها بعمق، أي أدركتها وعرفتها، لقد فهمت أن ما جعلني سعيداً ومسروراً على خشبة المسرح، هو أنه إضافة إلى الاسترخاء العضلي، عملت التدريبات العامة التي قمت بها، على صرف انتباهي عن مشاعر الجسد، وفي الوقت ذاته شغلتني عما يجري خارج الخشبة (وتحديداً في مقدمتها) في الصالة، هذا الانشغال جعلني لا أخشى الجمهور، وأنسى ولو للحظات، أنني أقف على الخشبة.

لاحظت في هذه الدقائق تحديداً، أن مزاجي أضحى مصدر متعتي، وسرعان ما عثرت على تأكيد تفسير لملاحظتي ومن خلال متابعتي للعروض الزائرة لمدينة موسكو، التي كان بعض ممثليها مشهوراً ومعروفاً، أدركت وبإحساسي كممثل تلك الحالة التي عرفتها سابقاً، بل وعايشتها، حالة المزاج الجيد، حيث تتحرر العضلات مقترنة بقدر عظيم من التركيز، كنت أشعر وأنا أراقب أحد الممثلين المعروفين، من الفرقة الزائرة التي أشرت إليها، أن انتباهه كممثل، كان مُركّزاً على مايجري فوق الخشبة.

وقد اضطرني هذا الانتباه المجرد، إلى الاهتمام بحياته فوق المنصة، والشغف بهذه الحياة، ثم الاقتراب منه روحياً أكثر فأكثر، لكي اكتشف ما كان يلفت انتباهه، فهمت في تلك اللحظة أن الممثل كلما أراد أن يُمتّع جمهوره، استجاب له هذا الجمهور، فجلس في مقاعده مسترخياً راضياً عما يقدمه الممثل، منتظراً المتعة التي سيأتيه بها، من دون أن يقوم بأي شيء، ولكن الممثل لا يكاد يقطع علاقته بالجمهور، حتى يبدأ هذا الأخير بالفرجة، والمراقبة له، وهذا ما يحدث حين يكون الممثل مشغولاً بشيء خطير، وجدي، على الخشبة له علاقة بالجمهور نفسه.

وقد عرفت (أي أحسست)، وبعد ملاحظات مستمرة لنفسي وللآخرين، أن الإبداع في نهاية المطاف، ما هو إلا تركيز كل ما هو من قبل الطبيعة الروحية والجسدية، وهو لا يشمل النظر والسمع فقط، وإنما الحواس الخمس كلها، إنه يشمل، إضافة إلى ذلك، الفكر والجسد والعقل والإرادة والشعور، والذاكرة والخيال. على الطبيعة الروحية والجسدية كلها أن تُوجه نحو ما يجري داخل الشخصية التي تُقدم، ولقد اختبرت وجربت هذه الحقيقة على مرأى من المتفرجين على الخشبة المُضاءة، وبمساعدة التدريبات والتمارين التي وضعتها وصممتها، طورت بشكل منهجي ودوري انتباهي، وأنا لست هنا بصدد مسألة طرق وأساليب هذا العمل، وآمل أن أكرس لذلك فصولاً كاملة من كتابي القادم، (يقصد إعداد الممثل) إلا أنني كنت شاهداً - في أحد كواليس مسارح موسكو - على أحد المشاهد التي قادتني إلى أفكار مهمة، في فننا، وساعدتني على فهم (أي

إحساس أو شعور) حقيقة جديدة، لعلكم تعرفونها جميعاً، تأخر البطل عن أحد العروض، وعقارب الساعة راحت تقترب من الثامنة، ولم يصل إلى المسرح بعد، ومن المعروف، في هذا السياق، أن بعض الجهابذة يرون في الحضور في الموعد المحدد، ضرباً من الوضاعة والمهانة، على الجهابذة أولئك، أن ينتظروا! وهل يمكن أن يكونوا غير ذلك! راح المسكين مساعد المخرج يركض في أرجاء المسرح، يشد شعر رأسه بيديه، اتصل هاتفياً بهذا وذاك، باحثاً عن العبقري الشهير في المدينة كلها، بدأ القلق يصل إلى الممثلين، الذين لم يعرفوا ماذا عليهم أن يفعلوا! هل يستمرون في وضع الماكياج، أم ينزعونه عن وجوههم، لكي يستعدوا لعرض آخر بديل، لأنه - الممثل - متقلب المزاج، أو أنه يتدلل، ولكن في تمام الساعة ٧،٥٥ وصل العبقري إلى المسرح، رسم الجميع إشارة الصليب، وبدت السعادة على وجوههم، (العرض سيقدم) (وسوف يمثّل)، واحد، اثنان، ثلاثة، وسيكون العبقري جاهزاً بكامل ماكياجه وملابسه، ومعه الوشاح والسيف، فهو يعرف عمله! وشعر الجميع بالانشراح، كل أولئك الذين يحيطون به، غمرهم الحبور، قالوا: «هذا هو الفنان الحقيقي!» «انظروا جاء متأخراً، وآخر واحد، ووقف على الخشبة أول واحد!» «تعلموا منه أيها الممثلون الشباب!».

لكن لماذا لا يقولون للعبقري: «هل تعتقد أننا لانفهم، أنه ليس ثمة إنسان في العالم، يستطيع أن ينتقل من الفكاهة الفاحشة التي تُقال في المطاعم الليلية الرخيصة، وخلال خمس دقائق، إلى جو آخر مختلف، جو السمو واللاوعي!» من نافل القول إن مثل هذا الانتقال أو التحول، يحتاج إلى مدخل تدريجي، تذكروا العجوز سالفيني! لا تستطيع حالاً أن تخطو من القبو إلى الطابق السادس، وماذا عن كين؟ (إدموند كين (١٧٨٧-١٨٣٣) ممثل تراجيدي انكليزي، جعله الكاتب ألكسندر دوما - الأب - بطلاً لمسرحيته الميلودرامية (كين أو العبقري والضياع)، يجيبك العبقري، «كان هو الآخر يصل إلى المسرح في آخر لحظة، وكان الجميع ينتظرونه قلقين».

يا لهذا (الكين)، كم من الضرر ألحق بزملائه وعروضه المسرحية! مثل هذا كثير، هل كان كين هكذا في الواقع، كما يقدمون شخصيته في الميلودراما؟

وإذا كان كذلك حقاً، فإنني لا أشك أنه كان بالفعل يصرخ ويقلق قبل بدء العرض، حتى إنه لم ينجح في الإعداد له، كان يلعن نفسه، لأنه اعتاد أن يتعاطى الكحول يوم العرض، للطبيعة الإبداعية قوانينها، وهي واحدة بالنسبة لكل من كين وسالفيني.

خذوا مثلاً حياً من سالفيني، وليس من كين الميت، من ميلودراما متوسطة النوعية، ولكن العبقري، الذي نحن بصدده، سيظل دائماً مُقلداً وناسخاً، (كين) وليس سالفيني، وسيظل يصل إلى المسرح قبل خمس دقائق من بداية العرض، وليس قبل ثلاث ساعات، كما كان يفعل سالفيني، والسؤال هو لماذا؟ والسبب بسيط، لكي يُحضّر الممثل ثلاث ساعات، يجب أن يكون لديه ما يُحضّره، داخله، في روحه، والواقع أنه لا يصاحبنا من العبقري إلا موهبته، يأتي إلى المسرح وملابسه في حقيبته، ولكن من دون متاع روحي، ما الذي يمكن أن يفعله لو جاء إلى المسرح في الساعة الخامسة، التدخين؟ إلقاء النكت؟ من الأفضل أن يفعل ذلك في المطعم.

بم يُفسّر هذه العبثية؟ يصل بعض الممثلين إلى المسرح قبل خمس دقائق من بداية العرض، في حين أن الآخرين، على العكس من ذلك، يأتون قبل ذلك بكثير، ولكنهم وبحركات آلية يُذاكرون النص، ومن ثم يرتدون ملابسهم بسرعة، ويضعون ماكياجهم، ويخشون أن يتأخروا، وفي الوقت نفسه ينسون كل ما يتعلق بالروح، كل شيء جاهز: الجسد والوجه، ولكن اسألوا هؤلاء وأولئك: «لبستم الأزياء ووضعتم الماكياج، ولكن هل غسلتم روحكم؟ هل وضعتم لها الماكياج؟ هل ألبستموها؟».

لا نفكر في ذلك، نخاف أن نتأخر ونحن نخرج، نخشى أن نقف على خشبة المسرح بهندام فوضوي، من دون أن ننهي الماكياج والزينة، ولكننا لا نخشى أن نتأخر على سيرورة المعايشة، معايشة الدور الذي نلعبه، ونخرج إلى الخشبة بلا أي جهوزية داخلية، أي بروح فارغة، خاوية، ولا نخجل من عرينا الروحي، يبدو أن الرسم الداخلي للدور ليس عزيزاً علينا، والذي كان في وقت ما لدى التجسيد على الخشبة، ينسكب في الأشكال الخارجية للتصنيع المسرحي.

وما إن عرفنا ذلك الشكل، حتى سارعنا إلى تدوينه في خانة العادات التمثيلية الآلية، ونسينا الفكرة الرئيسية للدور داخلياً وروحياً، وجفت مع مرور الوقت.

الخروج من سيطرة الشعور الإبداعي الحكيم، والوقوع تحت سيطرة العادة العبثية التمثيلية، يجعلنا نضع أنفسنا في قارب بلا رياح وبلا مقود، يحملنا هذا القارب متأرجحاً نحو هذا الجانب أو ذاك، إلى حيث تقودنا المصادفة، والذائقة الرديئة للجمهور، وذلك النجاح السطحي السهل، أو التلفيق المسرحي على خشبة المسرح، أو الوقوع مصادفة على الخط الذي لا علاقة له بالفن، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا نقف على خشبة المسرح؟ من أجل ماذا ولماذا نقف عليها، لقد شاهدت فناناً آخر، كبيراً في أحد العروض المسرحية التي كانت تزور موسكو، وها هو يلقي كلمته الافتتاحية لمنولوجه، لاحظت أنه لم يبدأ مباشرة بالشعور الصادق، أو بالمشاعر الصادقة، وإنما خضع للعادة الآلية، وقع فريسة التلفيق الحماسي، انظروا إليه بانتباه، ثمة شيء يحدث له.

وبالفعل، فإنه كالمطرب الذي يهرع إلى طلب المساعدة من (الكامرتون) لكي يعثر على النوتة الصحيحة، يبدو أنه عثر عليها، ولكن يبدو الصوت حاداً، قرر أن يرفع النغمة ليصل إلى علو مرتفع جداً، إذن لينخفض قليلاً، وجد الآن النغمة الصحيحة، فهمها، استوعبها أحس بها، فوجهها وركزها، ومن ثم صدّقها، وهدأ، ورح يستمتع بفن إلقائه، بوسعه الآن أن يتكلم بحرية، ورخامة وإلهام، إنه الآن يُصدق ويُقنِع، وعلى الممثل، قبل كل شيء، أن يُصدّق كل شيء، يؤمن بكل شيء، بكل ما يجري حوله، وخاصة ما يقوم به هو.

الإيمان لا يمكن أن يكون إلا بالحقيقة، ولذلك ينبغي الإحساس بها دائماً، والبحث عنها، ومن هذا المنطلق، يجب تطوير الأداء الفني والدقة الفنية داخل الفنان، بحثاً عن الحقيقة.

ثمة من يقول: «عن أية حقيقة تتحدثون، وما يجري على الخشبة ليس إلا نفاقاً وخداعاً: فهل الديكور، والورق المقوى، والدهان، والماكياج، والملابس، والإكسسوار، والمكعبات، والسيوف، حقيقة؟» لكن أنا لا أقصد هذه الحقيقة بالذات، وإنما أخرى، عن حقيقة مشاعري أنا، وإحساسي أنا، عن حقيقة الانتصارات الإبداعية الداخلية، التي تسعى إلى الظهور، لاتهمني الحقيقة، وهي خارجي، بل هي داخلي أنا، حقيقة علاقتي بهذه الظاهرة أو تلك على الخشبة، وبالأشياء والديكور والشركاء (الممثلين) الذين يؤدون الأدوار الأخرى في المسرحية بمشاعرهم وأفكارهم.

يقول الممثل نفسه: «كل ما على الخشبة ليس إلا نفاقاً وتلفيقاً بدءاً من الديكور والملابس والماكياج وانتهاءً ببقية الأشياء الأخرى، وأنا أدرك ذلك، ولا علاقة لي بها، ليست الأشياء هي المهمة بالنسبة لي، ولكن لو كان كل ما يحيط بي على الخشبة حقيقة، لكنت فعلت كذا وكذا، ولكانت علاقتي بهذه الظاهرة أو تلك على هذا النحو».

لقد فهمت أن الإبداع يبدأ من اللحظة التي تظهر فيها (لو) السحرية في روح وخيال الفنان (لو كان، لو كانت)، وطالما يوجد الواقع الحقيقي، الحقيقة الواقعية، التي لا يمكن للإنسان إلا أن يصدقها، فإن الإبداع لم يبدأ بعد، ولكن مع ظهور (لو) الإبداعية، أي الحقيقة المتخيلة الوهمية، والتي يُحسن الفنان الإيمان بها بإخلاص، ولكن بمزيد من الشغف، أكثر من الحقيقة الواقعية ذاتها، يبدأ الإبداع.

يستطيع الممثل أن يؤمن بالصدق المُتخيل، أضعاف ما يؤمن بذلك العملي العياني، وذلك كما يؤمن الطفل بوجود لعبته، وبأن الحياة تدب فيها، وفي كل ما حولها، ومنذ تلك اللحظة التي تظهر فيها (لو) هذه في نفس الممثل، فإنه ينتقل من مجال الواقع الحقيقي، إلى مجال حياة أخرى، حياة خلقها هو بنفسه، وفكر فيها هو بنفسه، ويظل يتخيلها طالما هو على الخشبة.

ومن المسلم به أن الممثل لا يستطيع أن يُبدع ويخلق، إلا إذا كان مؤمناً بما يفعله، أي بهذه الحياة.

الصدق المسرحي، أو الصدق في المسرح، يختلف عن مثيله في الواقع العملي، إنه يتجلى فيما يؤمن به الفنان، حتى إن الكذب أو النفاق الواضح والمباشر، يجب أن يبدو في المسرح حقيقة، لكي يكون فناً، ولذلك، فإن ما يتطلبه الفنان هو ذلك التطوير الفاعل والدائم للخيال، وللسذاجة الطفولية من حيث السرعة في التصديق، والثقة وللحساسية الفنية للحقيقة، ومشابهة الحقيقة، في روحه وجسده.

هذه المواصفات كلها تساعده - الفنان - على تحويل الحقيقة الفظة على المسرح، إلى حقيقة رقيقة، شاعرية، ولنتفق على تسمية هذه المواصفات، مقدرة الفنان، على الإحساس بالحقيقة (الصدق)، وفي هذا الذي أسميناه الإحساس بالصدق، لعب الخيال، وخلق الإيمان الإبداعي، حاجزاً يحول دون الأكاذيب المسرحية الملفقة والمصطنعة، إن فيه الإحساس بمعيار صادق وصحيح، وفيه أيضاً السذاجة الطفولية التي أشرنا إليها آنفاً، وفيه صدق العاطفة الفنية، وإخلاصها، يتضح لنا أن الإحساس بالصدق (الحقيقة) مثله مثل التركيز وحرية استرخاء العضلات، يخضع للتطوير والعمل عليه، والتدريب، وليس هذا وقت الكلام عن وسائل وطرق هذا العمل.

وسأقصر حديثي مؤقتاً على ضرورة الوصول بهذه المقدرة، إلى الحد الذي لا يمكن معه أن يحدث شيء على الخشبة، أو أن يُقال شيء، أو أن يتلقى شيء إلا بعد إجراء عملية تنظيف تحضيرية، عبر (فيلتر) الإحساس الفني بالصدق، ومنذ هذه اللحظة، لحظة اكتشاف هذه الحقيقة المُعترف بها من قبل الجميع، أعلن التخلي عن تدريباتي وتماريني المسرحية في مجال استرخاء العضلات، وكذلك في مجال التركيز، ثم ماذا؟ من الآن فصاعداً، وبمساعدة الإحساس بالصدق، أستطيع بل واستطعت تحقيق الواقعي، الحقيقي، ولم يعد ضرورياً اللجوء إلى العنف لتحقيق استرخاء العضلات، والتركيز على خشبة المسرح، أثناء العملية الإبداعية.

لقد أدركت من خلال تجاربي، سواء ما كان منها متعلقاً بالاكتشافات الغريزية أو الفطرية المُفاجئة أو المُصادفة، أو بعناصر ومكونات الوجود الفني كله، أن الإحساس بالصدق الفني والتبرير الداخلي، أهم من الحقائق المعروفة في

الحياة (ولكن ليس على خشبة المسرح)، ويجب القول إن كل ما ذكرته، ساهم مجتمعاً في خلق تلك الحالة الفنية، التي دعوتها بالمزاج الإبداعي، لتمييزها عن الآخر سيء الذكر، مزاج الممثل أو المزاج التمثيلي، الذي حاربته وكافحته طويلاً.

في هذه الفترة من حياتي الفنية، بدأ كل منا فلاديمير إيفانوفيتش وأنا الشخصيتان الرئيستان في المسرح، يأخذ حجمه المستقل كمخرج. ومن الطبيعي أن كلاً منا، كان بوسعه أن يسير وفق خطه المستقل، تاركاً التزامه تجاه الجماعة (الفرقة) والمبدأ الأساس الذي تقوم عليه.

كان المخرجان يجلسان إلى الطاولة نفسها، وغالباً ما كانا يعملان على عرض واحد، اختلف الوضع الآن، صار كل منا يجلس إلى طاولته الخاصة به، له مسرحيته الخاصة، ومن ثم عرضه المسرحي الخاص، ولم يكن ذلك افتراقاً حول المبادئ الأساسية، ولا اختلافاً جوهرياً، وإنما كان ظاهرة طبيعية، فعلى كل فنان، ليكون ناجحاً أن يمشي على ذلك الطريق، الذي تقوده وتدفعه إليه خصوصيته وطبيعته وموهبته، افتراق طرقنا الذي ترافق مع فترة نضجنا الفني، أعطى كلاً منا إمكانية إبراز نفسه كاملاً، وأنا هنا لا أستطيع أن أنكر أن أفضل انجازات فلاديمير إيفانوفيتش الإخراجية، هي تلك التي تنتمي إلى تلك الفترة، من لا يذكر إعداده الرائع لرواية دستويفسكي (الأخوة كرامازوف) ولاسيما من حيث الإعداد والجرأة في الخطة المسرحية، والوضوح في التنفيذ، والشكل الخارجي الديكوري، الذي كان يعود إلى التكثيف والاقتصاد في الأدوات، أي التركيز على الجانب الإيحائي الدلالي، في حين كان الممثل مركز الثقل، هكذا أُريد له أن يكون، بعيداً عن الإبهار الذي يمكن أن يصرف انتباه المتفرج عن الممثل.

وأذكر أن الممثل ليونيدوف، أظهر في دور ميتا كرامازوف، نشاطاً وحرارة لا نظير لهما،

أما أنا فقد تابعت طريقي، في ذلك الوقت، المليء بالريبة والشك والبحث والقلق.

دراما الحياة

لعلها التجربة الأولى لي في العمل المخبري للبحث عن طرق ووسائل التقنية الداخلية، التي هدفها خلق المزاج الإبداعي، إنها مسرحية (دراما الحياة) للكاتب كنوت هامسون.

سأحاول هنا تدوين تلك اللحظة المشهورة في حياتي.

(دراما الحياة) بالنسبة إلي على الأقل، عمل لا واقعي، لأن الكاتب نفسه ينظر إلى كل ما يجري في المسرحية، من خلال عيني بطلها الحالم والفيلسوف والعبقري كارينو، الذي يعايش أو يعاني اللحظة الذروة في حياته الإبداعية، إنه يكتب فصلاً عن العدالة، ومن ثم كان بحاجة إلى برج زجاجي، قريب من السماء، قدر المستطاع، وذلك لأن هذا الفصل الذي كان يكتبه، لم يكن من الممكن أن يُكتب على الأرض، وكارينو عبارة عن رمز لحلم الفنان، وبالأحرى عن ترزيتا التي تحبه حباً حاراً ملتهباً، غير أن كل شخصية في المسرحية تجسد هوى من أهواء الإنسان، ينسحب على المسرحية كلها، فالبخيل بخيل طيلة الوقت، والحالم حالم أيضاً الوقت كله، ولا يفعل شيئاً سوى الحلم، والعاشق لا يفعل شيئاً سوى العشق، وهكذا دواليك، وهكذا نجد لوحة فيها ألوان حارة ذات خطوط محددة من أحمر صارخ الحمرة، وأبيض ناصع البياض، وأسود حالك السواد، ولم يلجأ الكاتب إلى الألوان الفرعية، أو أنصاف الظلال.

كارينو الذي أديت دوره يسعى إلى تحقيق حلمه، ومحبوبته ترزيتا التي أشرنا إليها، والتي (غنّى الديك الأحمر في دمائها) أي أن دمها أخذ يصرخ، مسكونة بالهوى الأنثوي، وهي، الوقت كله، تشتعل حباً وهوى لبطل المسرحية، ووسط أجواء عشقها له، كانت تعزف على البيانو تارة، وتطفئ

مصباح الفنار على المنارة، في أشد لحظات العاصفة قسوة، حيث كانت غريمتها - زوجة كارينو تسبح. الريح والعاصفة، عبرت عنهما من خلال الأصوات الموسيقية.

في الوقت ذاته، يطل ساعي البريد الأعرج كواسيمودو، القبيح المشتعل حباً بترزيتا، وهو يرمز إلى ذلك الحب البهيمي، ويسعى إلى الإيقاع بها كضحية، يشيع من خلالها شهوته.

أما والد بترزيتا، فلا يفكر إلا في جني المزيد من المال من قريته، بعد أن يعتصر الفلاحين البؤساء، إنه رمز من رموز البخل، الذي يقوده في نهاية المطاف إلى الجنون، ويمثل الشحاذ تيو، اللحظة القدرية في المسرحية، تلك الشخصية السرية، الهادئة، والشريرة، التي لا ينفك صاحبها يمد يده لكي يستجدي الناس العدالة، كل شخصية من الشخصيات تسير على الطريق المحدد لها، كما هو مرسوم لها، أو كما يرسمه لها القدر الأرضي، أكان إنسانياً أم فوق إنساني، أو قد تهلك قبل أن تصل إليه (الطريق المحدد)، الشاعر كارينو، كما يبدو في المسرحية، في لحظة صعبة، وربما هي من أصعب اللحظات، حيث يبدأ كتابة أصعب فصول كتابه عن (العدالة)، ومن أجل انجاز هذا العمل، يشيدون له برجاً زجاجياً قريباً من السماء، لأن العمل، هو كتابة الفصل الأصعب من كتابه، لا يمكن انجازه على الأرض، ولكن الشاعر بطموحه الروحي، يدفعه إلى الكفاح ضد الشهوات الجسدية والرغبات الأرضية، التي يتوق إليها غيره، الشهوات الحسية الأرضية، أي تلك التي على الأرض، تضايقه وتمنعه من تحقيق الأحلام التي تزدهر وتنمو تحت قبة البرج الزجاجي.

يجتمع الناس ويشعلون النار في البرج، ليحترق، وتحترق معه الإنجازات التي كان يحلم بها كارينو الشاعر.

نلاحظ أن حياتنا الأرضية تدور حول هذه المأساة، مأساة الذات الإنسانية، ببؤسها. وباء الكوليرا ينتشر في سوق مليء بالناس والبضاعة، من بائعين ومشترين، تنعكس على خيم السوق البيض، تماماً كما على الشاشة،

ظلالهم السود المتحركة، وهي تلمع، ظلال الباعة تتحرك، في حين أن ظلال المشترين بعضها يقف ثابتاً بلا حركة، وبعضها الآخر لا يكف عن الحركة.

وكانت الخيام بكل ما فيها من ظلال وأشباح تقوم على أرصفة، رفع بعضها فوق بعض في المستوى الخلفي من الخشبة، وبفضل هذا الوضع، كان كل ما وراء الشاشة، من غوغاء ومن خيم، يبدو واضحاً.

الظلال تغمر كل شيء، تتحرك في الفضاء، وفي أزقة السوق، تارة ترتفع نحو الأعلى، وأخرى تهبط إلى الأسفل، أما أصوات الموسيقى الجهنمية، التي تهمس ثم تُصفّر، فإنها تلاحق هذه الظلال لتسبقها.

وفي مقدمة خشبة المسرح، ثمة أناس يائسون، يرقصون، وفي الوقت نفسه تراهم يسقطون موتى، ضحايا وباء الكوليرا، ووسط مأدبة الطاعون هذه، والهستيريا الجماعية، يأتي دخول الأشباح وخروجها، والمقصود بالطبع أشباح الموسيقيين، ومع ظهور الشحاذ تيو، تتبلج الأضواء الشمالية في سماء الشتاء الداكنة، والرعود التي ترسلها من تحت الأرض، مطارق العمال الأشقياء وهم يقطعون الرخام، لكي يملؤوا مستودعات والد ترزيتا البخيل مالاً.

كانت وجوه العمال منهوكة، مرهقة يقفون وفي أيديهم المطارق، أمام جدار طويل، يذكّرون بوقفاتهم تلك بأعمال (مينييه) النحات، وهي مرصوصة على طول الحائط الحجري، وكان مثل هذا التصميم معروفاً، ويروّج له (كموضة)، وبدا نوعاً من الشرطية الفنية الأصيلة يمايز العرض، ويسمّه بسمته. والواقع أن الديكور كان ملائماً المستوى العام، أو الخطة العامة، للعرض كله، كانت الألوان، ألوان قطع الديكور، أصلية، وصارخة على ألواح وشرائط كبيرة ومنفصلة، أما الجبال، فكانت شديدة الوعورة، وجذوع الأشجار رأسية وعمودية، وخطوط النهر المتدفق، في نهاية الخط مستقيمة.

الإخراج (سوليرجيتسكي وأنا) والفنانون - المصورن (يغورروف وأوليانوف) والموسيقي (ساتس)، طبع هؤلاء كلهم العرض بطابعهم المتمثل في الاتجاه اليساري، وربما المتطرف في ذلك الوقت.

اعتقد الكثيرون أن انجاز المسرح في مجال الإخراج، عظيم، وهذا بحد ذاته مهماً، لأننا كنا في تلك المرحلة - كمسرح - من طلائع الذين شقوا الطريق إلى جبهة اليسار، بيد أنه وكما يحدث عادة، فإن تجديد المجددين، مع الأسف، لا يظهر أثره مباشرة، بل ولا يُقدر حالاً وسريعاً، وعادة ما يظهر على السطح آخرون سطوا على جهود وابتكارات الآخرين، ويقدمون ما يدعون أنهم اقتبسوه في صيغة شعبية مفهومة، وهذا ما حدث لنا بالضبط.

ترافق نجاح العرض مع قليل من صيحات الفضيحة، النصف الأول من المتفرجين ذوي الميول اليسارية، الذين عرفوا بالصرامة والحسم، صفقوا وهتفوا: «الموت للواقعية! يحيا المسرح التقدمي! يعيش اليساريون!» وفي الوقت نفسه، فإن النصف الآخر من المتفرجين المحافظين، هتفوا لليمين «العار لمسرح موسكو الفني! ليسقط التعليميون! يحيا المسرح القديم!» وماذا فعل الفنانون في ذلك العرض؟ وكيف عبروا عن انجازاتهم؟ سأحاول هنا الإجابة عن نفسي وبصفتي الشخصية، بعيداً عن رفاقي.

كوني أختفي عادة خلف المشاركين الآخرين، في العرض المسرحي، ليس موضع شبهة، أي خلف المخرجين، والفنانين، والموسيقيين وسواهم، والمتفرج لا يعرف تفاصيل عمل كل واحد من هؤلاء الذين يقع صنع العرض المسرحي على عاتقهم.

ثمة تضافر لعناصر العرض المسرحي وتعاون، فالموسيقى مثلاً توضع عادة لكي تصاحب الممثلين في أدائهم، بهدف تلوين هذا الأداء، وتخليصه من الفكرة الواحدة أو الإيقاع الواحد الممل (مونوتون) ولاسيما أن الكلام، الذي ينطقه الممثلون، يعبرون من خلاله عن مشاعرهم (مشاعر الشخصية)، ليس إذن ثمة ما هو إضافي أو زائد عن الحاجة، والمخرج عادة يختفي وراء عناصر العرض كلها.

كم عدد العروض في الممارسة المسرحية التي يختفي فيها الممثلون خلف المخرجين وفناني الديكور والموسيقيين! وكم هي المرات التي غطى فيها المؤثر أو الخلفية، الجوهر الأساس لفننا - أي التمثيل أو لعب الممثل.

لكن المتفرج إذ يقابل الممثل وجهاً لوجه، ويوجه له وبشكل مباشر، استحسانه، وربما تصفيقه، في حين ينسى بقية المشاركين في العرض الذين يختفون خلف الكواليس.

لنقل إذن إن الممثل، هو المبدع الوحيد الذي يظهر على الملأ بلحمه ودمه كما يقولون، في حين يختفي المشاركون الآخرون ،حتى المخرج، الذي يعتبر (المايسترو) المسؤول عن العرض.

إذ يوجه العرض إطراءه أو استياءه للممثل، فكأنما يقول إن النجاح، نجاح العرض، هو نجاح للممثل، ولكن بالنسبة لي، اعتددت أن أكون مُتطلباً من نفسي، ولم أتهيّب في يوم من الأيام الخوض في أسباب هذه الظاهرة، أو تلك، لذلك لا تنطلي عليَّ النجاحات الوهمية لدى مختبري الذي أعمل فيه، ولدي النتائج التي توصلت إليها، وهي التي تنهض على التقنية الداخلية، وقد رأيت فيها حلولاً متوسطة، وإذا دققنا فيما حصل لوجدنا ثمة مايدعو لليأس، والقصة وما فيها، أنني عندما بدأت العمل في (دراما الحياة)، قررت أن ألجأ إلى طريقة أو مبدأ جديد من التقنية الداخلية، التي كنت قد جربتها للتو في مختبري.

انطلاقاً من هذه الأسس، وجهت كل انتباهي نحو الجانب الداخلي من المسرحية، ولكي لا يشغلني شيء عنه، نزعت من الممثلين وسائل التجسيد والأداء الخارجي، كالإيماءة والحركة والانتقال والفعل، لأنها - هذه الوسائل - بدت بالنسبة إلي ثقيلة جداً، واقعية ومادية، وكنت أحتاج إلى انفعالات خفيفة، بوجهها النقي العاري نابعة ومتولدة من داخل أو من خارج الممثل.

لكي يترجمها أو يوصلها، كما رأيت وقتها، يكفي الممثل أن يوظف العين والوجه والإيماء، وليعايش أو يعبر عن مشاعره وهو ساكن، وأن يتعامل مع المهمة المُعطاة له، مهمة إيصال الانفعال، من خلال اللجوء إلى الانفعالات والعواطف والنشاط الحار.

وأذكر أنه في زمن شغفي بالطرق الجديدة، للتقنية الداخلية، آمنت حينها وبصدق وإخلاص، أن على الممثل، لكي يُظهر معايشته (معاناته) أن يمتلك على الخشبة، المزاج الإبداعي، وهو الذي ينقذه، وأما ما تبقى، فإنه يأتي بنفسه.

ولكم كنت مذهولاً عندما رأيت أن النتيجة، كانت عكسية، في الممارسة العملية لأن التمثيل، وليس المزاج الإبداعي، لم يكن قد تمكّن مني بقوة، كما هو الحال في العرض الذي أتحدث عنه، فما الذي جرى؟.

فكرت أن عدم الحركة، يجعلني قادراً على أن أُعطي طاقتي وأكرّس انتباهي للحياة الداخلية للدور.

لكن في الواقع، ظهر أن عدم الحركة (السكون) الإجباري، أو ما يتم فرضه بالقوة، وما هو غير مبرر، أي أن عدم الحركة هذا، مثله في ذلك مثل الانتباه، إذ يأتيه أمر بالعودة إلى داخل الذات، يولّد توتراً قوياً جداً، يقيد الجسد والروح، الآثار التي يتركها مفهومة، العنف أو الإكراه الذي يُمارس ضد الطبيعة، دائماً وأبداً، كانت تخيف المشاعر، وتستدعي قوالبَ آلية محفوظة، ومزاجاً تمثيلياً (أدائياً) حرفياً، وأنا كنت أعصر نفسي، وأجبرها على الإيهام بالنشاط والحرارة والإلهام، والواقع أنني وببساطة كنت أوتّر عضلاتي، وحنجرتي، وتنفسي، ومثل هذا الإكراه والعنف إذ يُمارس على الطبيعة الفنية، أو على طبيعة الفنان الذي لم أمارسه بحق نفسي فقط، وإنما بحق الآخرين أدّى إلى وقائع مضحكة.

في إحدى البروفات، في إحدى المرات شاهدت ما يلي:

أحد الممثلين التراجيديين راح يتمرغ على الأرض ويزمجر، محاولاً الظهور بمظهر من يعاني من العشق والهوى، في حين جلس مساعدي، عليه، وراح يضغط، بكل ما أُوتي من قوة، صارخاً: (هيا.. هيا.. أقوى.. أقوى.. أكثر.. أكثر) وكنت قبل ذلك بقليل قد عنّفت أحد المخرجين المعاونين، لأنه يتعامل مع الممثل كالحصان، أو كما لو أنه دابة، كان يقول له:

«هيا، هيا، أقوى، أقوى، عايش الدور، مزيد من الإحساس!» واتضح لي فيما بعد أن الطرق التي كنت أُثني عليها، لم تكن أفضل من تلك التي كنت أستهجنها وأدينها لدى الآخرين، وفي الوقت ذاته كنت أفكر كالتالي: عاطفة قوية (هوى) واحدة، عارية، تكفي، ولكن في الفن كلما كان الوضع أسهل،

كان أصعب، لأن البسيط ينبغي أن يكون ذا محتوى، وإذا كان مجرداً مما هو جوهري، فإنه يفقد المغزى.

ولكي تندفع إلى الأمام، وتغدو متمايزاً وبارزاً، عليك أن تجمع في نفسك دائرة كاملة، من الظواهر الحياتية المعقدة، وهذا بدوره يتطلب موهبة حقيقية، وتقنية ناجزة، وخيالاً ثرياً، لأنه لاشيء أكثر مللاً من بساطة الفانتازيا الفقيرة، لهذا السبب، فإن التعبير البسيط العاري عن المعاناة أو الهوى (العاطفة المبالغ بها)، بعيداً عن أية شرطية مسرحية، يبدو أصعب مهمة، يمكن أن يُطالب بها الفنان الناجز ذو التقنية الكاملة، وليس غريباً، في ذلك الوقت، أن يبدو كاهلنا عاجزاً عن حملها.

كان مزاجي بعد عرض (دراما الحياة) يائساً، شعرت أن الطريق الذي قطعته في مجال العمل المخبري، والذي كنت آمل أن يقودني إلى الفن الحقيقي الجديد، يبدو عقيماً وبلا نتيجة، وأنني دخلت المتاهة ثانية، وأنني لن أجد مخرجاً منها، واضطررت لأن أعاني أياماً كثيرة، بل وأشهراً من الشك المضني، قبل أن أدرك الحقيقة التي يعرفها الجميع، وهي أن كل شيء في عملنا يجب أن يجري وفق العادة، التي تتحول - فيّ أنا عضوياً - إلى جديد، إلى طبيعة ثانية، وفي هذه الحالة فقط، يمكن الاستفادة من هذا الجديد، من دون التفكير في آليته، ولذلك علاقته بالوضع أو الحادث الراهن، أي المزاج الإبداعي، الذي يمكن أن يكون مُنقذاً للفنان أو الممثل، ولكن فقط بعد أن يبدو له طبيعياً، وعفوياً، ووحيداً، من دون ذلك ومن دون وعي منه، سيظل الممثل (الفنان) ينسج الشكل الخارجي الذي أخذ به اليساريون، الذين عجزوا عن تبريره من الداخل، لقد اختصرت متطلباتي منذ ذلك الوقت، وقررت أن أقتصر على المهمات الأبسط، لكي أبني عليها كل ما اكتشفته في عملي المخبري.

ساس وسوليرجيتسكي

ما يمايز عرض (دراما الحياة)، أنه وللمرة الأولى، شارك فيه اثنان موهوبان، قدّر لهما أن يلعبا دوراً مهماً في مسرحنا.

أحدهما كما سبق وقلت، سوليرجيتسكي، الذي قرر أن يصبح مخرجاً ويتلقى على يدي أنا هذا الفن، أما الآخر، فهو الموسيقار ساس، الذي جاء إلى مسرح موسكو الفني، من ستوديو بافارسكايا.

أعتقد أن ساس هو أول من استوعب دور الموسيقى، في مسرحنا، خلال سنوات وجوده كلها، كان المثال الذي يحتذى من حيث إدراك العلاقة بين الفن الدرامي والموسيقى، كان إيليا ساتس يحرص بعد قراءة المسرحية على أن يحضر كل بروفة من بروفاتها، ويشارك مشاركة مباشرة كمخرج في دراسة النص، وفي وضع خطة العرض، لقد كان يدرك ويفهم دقائق الخطة العامة، ويبرهن على أنه لا يقل عنا - نحن المتخصصين - معرفة في بعض أماكن المسرحية تحديداً، سواء فيما يتعلق بمساعدة المخرج، في رسم المزاج العام للمسرحية، أو بمساعدة الممثل، الذي تنقصه العناصر المعروفة، لكي يتمكن من تقديم بعض الأماكن الخاصة في الدور، أو إبراز الفكرة الرئيسية للمسرحية التي تحتاجها موسيقاه، كان ساس يصوغ ومن ثم يسجل كل ما كان يظنه جوهرياً في البروفة، في موضوعة (تيمة) موسيقية، أو في أصوات وألحان، كانت تشكل مادة للموسيقى التي يعمل عليها، والتي ستظهر في المستقبل، عندما يكتمل العرض، والتي لم يكن يقدمها ناجزة، إلا في اللحظة الأخيرة، التي لا يمكن بعدها الانتظار، عمله على الموسيقى، كان يجري على الشكل التالي: حين يبدأ العمل، أو قُبيل بدايته، كان يطلب إلى أهله أن يغلقوا

عليه الباب ويتركوه وحيداً، وألاَّ يدعوه يخرج إلا بعد أن ينتهي من العمل، كانوا يستجيبون له وينفذون رغبته، ولا يزعجونه، أو يدخلون عليه، إلا بضع مرات في اليوم، ليناولوه الطعام، وكانت الألحان والأنغام الشجية، تُسمع وهي تنساب من نوافذ السجن الاختياري كل يوم، فتُطرب السامع، لولا الصرخات التي كانت تُسمع من هنا وهناك، من كلمة يلقيها هنا، أو خطبة حماسية، ليبدأ بعدها اللحن الجديد، ثم تمضي الأيام بعد ذلك لا يُسمع له حس أو صوت، وكان أهله يحسبون أنه يبكي، أو يذرف الدموع على نفسه، لأنه ربما أصابه شيء، أو حل به مكروه، إلا أنهم ورغم قلقهم، كانوا يخشون أن يفتحوا الباب عليه، لأنهم كانوا يعرفون أن أي اتصال بالعالم الخارجي، في مثل تلك الظروف، يمكن أن يقضي على رغبته في الإبداع.

وأخيراً أطلعني الرجل على موسيقاه، كما أطلع سوليرجيتسكي أيضاً، الذي كان بدوره موسيقياً ناضجاً مرهف الإحساس، وبعد أن أنجز أعماله الأوركسترالية، شرع يدرّب الفرقة الموسيقية، وراح يُسمعنا كل ما كان لديه، ولم يكن ساس ليضيق بالنقاشات الطويلة المرهفة، التي كنا نحسب أن الموسيقار سيحلها في نهاية المطاف أو يعزف عنها، ولم نكن نترك ما هو غير ضروري أو هامشي، بل نحذفه حالاً، وكان ساس كلما انتهت جلسة تدريب مع الأوركسترا، يسجن نفسه مرة أخرى، ليعيد كتابة الموسيقى، بعد أن يأخذ بعين الاعتبار الملاحظات التي أبديناها.

كان لدينا إحساس بأننا لا يمكن أن نستغني عن موسيقاه، وأنها أكثر من ضرورية للعرض، ليس المهم إن كانت موسيقاه أنجح من حيث تلبيتها للأهداف التي وضعت من أجلها، أو أقل نجاحاً منها، وإنما المهم بالفعل أنها كانت مختلفة عن غيرها، وأريد أن أضيف أيضاً أن موسيقى ساس عنصر أساس من عناصر الإخراج، في هذه المسرحية، بل كانت أحد أمجادها، أما سولير، فلدي الكثير مما أقوله عنه، فقد كان صديقاً حقيقياً من أصدقائي، لمع أسمه أثناء العمل على (دراما الحياة)، إنه ليوبولد أنطونفيتش، الذي كنا نحب

أن ندعوه (عزيزنا سولير) ولا حاجة إلى القول ثانية إن هذا الإنسان الرائع، لعب دوراً رائعاً في مسرحنا، وكان له أثر هائل في حياتي الفنية أنا شخصياً، تصوروا إنساناً قصيراً بساقين قصيرتين، مربوع القامة، قوي الجسم، روحه مرحة، وجهه منشرح دائماً، وعيناه تضحكان دائماً، وشفتاه جميلتان وضيقتان وله لحية كلحية هنري الرابع.

حماسة سولير ونشاطه وحرارته، كانت تحل معه أينما حل، وتنعكس على أي عمل يؤديه، مواهبه متعددة: في التصوير والموسيقى والغناء والأدب، حياته كانت سلسلة مغامرات، فأي مهنة لم يمارسها؟ صياد سمك في القرم، وبحار على ظهر سفينة، ورحالة ودهان ومتشرد وثوري وناشط حزبيً، يضاف إلى ذلك أنه كان قريباً من ليف تولستوي، يعمل على تبييض مسودات أعماله، ومن المعروف عنه رفضه الالتحاق بالجيش أثناء الحرب العالمية الأولى يوم أُطلق النفير العام، ولم يمر رفضه الالتحاق بالخدمة العسكرية، مرور الكرام، فقد حُكم عليه بالسجن، ووضع في زنزانة انفرادية، ثم اتهموه بالجنون، ولذلك أُرسل ليقيم في مستشفى للأمراض النفسية، وهنا كاد أن يفقد عقله بالفعل، ثم نُفي بعد ذلك إلى قلعة كوشكا في آسيا، في وقت انتشرت هناك حمى قاتلة، فتكت بالكثيرين، ولاسيما الغرباء!

ومن حسن حظه أن أحد الضباط احتجزه، وهو في طريقه إلى القلعة، لكي ينقذه من موت محقق، بعد أن رف قلبه له، وقد ذكر سولير ما حدث له فيما يشبه القصة، وقد توفي دون أن يكملها، وعندما عاد من منفاه إلى موسكو، عهد إليه الكاتب الكبير تولستوي بالإشراف على فرقة من الدكهوبور (الدكهوبور: جماعة من الذين آمنوا بنظام الكومونة، وقد ظهروا في أول الأمر في خاركوف، في منتصف القرن التاسع عشر، وكانوا نباتيين لا يأكلون اللحم، كانوا يؤمنون بأن المسيح سيعود، ولايرون حاجة لعقود الزواج الرسمية) التي كانت تستعد للهجرة من القفقاس إلى كندا، ولكن المشكلة التي واجهت تولستوي، هي أنه لم يكن لديه من المال ما يكفي لتنفيذ هذه المهمة.

وكان لابد من إيجاد سفينة مستعملة لتنقلهم، ولذلك، تعرضوا لعواصف قوية في طريقهم، إذ تعرضت السفينة للغرق مرات عديدة، ومات منهم الكثيرون بسبب المرض والجوع والبرد.

أمضى سوليرجيتسكي مع هؤلاء ردحاً من الزمن (قرابة عامين) ثم عاد أدراجه إلى روسيا، وقد انعكس ذلك على صحته، ولاسيما أنه كان لايني يعلم ويُرشد، ويتحمل شظف العيش، وإنني لأتساءل هل يعلم هؤلاء أغنياء اليوم، بؤساء الأمس، أن ذلك الذي قادهم وأشرف عليهم، يعيش الآن، في فقر مدقع في موسكو، لا يجد مكاناً يأوي إليه، بل إنه متشرد ينام في الأزقة، ولا يملك حق الإقامة في موسكو رسمياً.

في هذه الظروف القاسية، جاءنا إلى المسرح، وصار قريباً منا محبباً إلينا، ولأنه لم يكن له عمل محدد في المسرح، فقد مارس الأعمال كلها، من تنفيذ الديكور إلى الإشراف على الإكسسوار، أو حتى خياطة الملابس، وفي بعض الأحيان يمارس دور المُلقن، بعبارة أخرى كان الرجل دائم الحضور هنا وهناك، وفي كل مكان، لقد أحببته من كل قلبي، وعملت على توظيفه في المسرح، خاصة بعد أن تزوج وأنجب، عمل مساعد مخرج في (دراما الحياة).

المخمل الأسود

على الرغم من شعوري بخيبة الأمل والخذلان تجاه الوسائل المسرحية، أو بعبارة أدق تجاه وسائل الإخراج، إلا أنني اضطررت أكثر من مرة للعمل المضني في هذا المجال، ولا أخفي ولعي أو شغفي به.

المسرحية الجديدة التي اشتغلت عليها (الطائر الأزرق) للكاتب موريس ميترلنك، بخاصة، تطلبت متطلبات تقنية معقدة.

وقبل أن أبدأ تجاربي وأبحاثي، أعدت وللمرة المئة، تقويم إيجابيات وسلبيات الوضع الراهن في مجال وسائل الإنتاج المسرحي، ولاسيما عيوب الآلية المسرحية، والعمارة المسرحية وسواها.. وناقشت المسألة على هذا النحو:

يرسم الفنان رسومه الأولية بالألوان الزيتية، وكل الظلال والخطوط متوازنة منسجمة لديه، فالزرقة السماوية، والخضرة الفاتحة، في النهايات الغامضة، في أطراف الأوراق الخصبة تكاد أن تكون شيئاً واحداً، هي وأغصان أقرب الأشجار، وقمم الدوح التي تغمرها أشعة الشمس، التي بدورها تبدو وكأنها تذوب وتتبخر في الهواء من حولها، هذا ما يُكسب المسودة التخطيطية جواً ساحراً، هذه المسودات، التخطيطات موضوعة على رقعة من الخيش أو صفحة من الورق، لها طولان فقط، وارتفاع، ولكننا إذ نكون على خشبة المسرح، نكون أمام أبعاد ثلاثية، لأن لخشبة المسرح عمق أرضيتها ذات الألواح الخشبية الكبيرة، التي لا تُعبر عنها إلا بالمنظور.

وحينما يُنقل هذا التخطيط من الورق إلى خشبة المسرح، يجب أن يُؤخذ ما يُسمى بالبعد الثالث، بعين الاعتبار، والمقصود هنا بطبيعة الحال عمق

أرضية الخشبة، وهذا يجري كله أثناء التنفيذ، وليست هناك صورة تخطيطية (المناظر الطبيعية بخاصة) تستطيع أن تقوم أو تنهض في عمل كهذا، فلازورد السماء الناعم الأملس ذو اللون الواحد، الذي نراه عادة في التخطيط، ينقسم على خشبة المسرح إلى خمسة مستويات وربما أكثر، وأجزاء السماء المقطعة، تتدلى على شكل أنساق، بدءاً من مقدمة الخشبة، لتصل إلى الستار الخلفي، وقد وضع كل منها وفقاً لقياسات مدروسة ومحسوبة، وتُذكر من يراها ببشاكير حمام طويلة لونها أزرق (ستائر سماوية اللون).

وعلى الرغم من منظرها الشفاف الجميل، إلا أنها تغطي على أجزاء الكنائس العليا وأغصان الأشجار العليا، وسطوح المنازل، ولاسيما إذا وضعت بشكل سيء خلف تلك البشاكير، وبالتالي تفقد سماء الخشبة لونها الواحد، بل يمكن عندها تمييز لون أحد البشاكير من البقية الأخرى، وعليه يحدث تخريب أو تمزيق لوحدة النسيج، التي كان ينبغي أن تمتّع بها سماء المنظر.

لذلك راح فنانو الديكور المسرحي، يفكرون طويلاً في الكيفية التي يتمكنون من خلالها في التخلص نهائياً من هذه البشاكير السماوية، لأنها لاتضيف إلى المنظر إلا المزيد من التلفيق، كانوا يلقون أغصاناً أوراقها خضر من الجزء العلوي من الخشبة كلها، فكانت النتيجة أن رأينا عقوداً من حبائل الشجر تتدلى أنساقاً أنساقاً بطريقة تغطي أجزاء الخشبة كلها، وهكذا صرنا نرى لوناً أخضر بدلاً من الأزرق من دون أن يتغير مكانها.

وفي اللوحة التي يرسمها أو يضعها الفنان، ليس فيها كواليس ولا أدغال من الكرتون مغطاة بنباتات متسلقة، ليس فيها وهاد ولا هضاب.

مع ذلك نستطيع أن نغض البصر عنها، فوق الخشبة، ذات البعد الثالث، فالكواليس - الجناحان - والأدغال المصنوعة من ألواح الكرتون تحجب جزءاً من اللوحة، ثم توضع على الخشبة كأشياء غير متصلة ببعضها، ونستطيع أن نسوق المثال التالي: في الصورة أو اللوحة شجرة، وخلف هذه الشجرة ركن منزل، وفقاً لمبدأ المنظور، تليه أكوام من الحشيش الجاف، في هذه الحالة، لابد من فصل هذه الأشياء عن بعضها بعضاً، ووضع عديد من

المسطحات (البارتكابلات) أو الشقق التي توضع بشكل تسلسلي (أي الواحدة وراء الأخرى)، منها ما يشبه الشجرة، ومنها ما يشبه ركناً في منزل، ومنها ما يمثل كومة من الحشائش، وقد نرى في لوحة الفنان أشجاراً وأدغالاً، ونلاحظ أنه من الصعوبة بمكان، معرفة النقطة التي تنفصل فيها الشجرة عن الدغل، ويبدو أن التدرج في اللون الأخضر ساحراً أخاذاً في الصورة كما يبدو في الطبيعة، في حين أن الوضع برمته مختلف على خشبة المسرح.

فالجزء المتسق المصطنع، حينما يُقطع أو يُفصل من اللوحة، لكي يصبح جزءاً مستقلاً، له كيانه، تكون له خطوطه القاطعة المحددة من الكرتون أو الخشب، إضافة إلى أن غلظ استدرارات الخضرة الخشبية وخشونتها تؤذي العين.. وهكذا يُلاحظ أن الرسم التخطيطي للمنظر (اللوحة التخطيطية) التي رسمها فنان الديكور على الورق، يفقد جماله ورقته ويصبح شيئاً آخر على خشبة المسرح، ليست له تلك الرقة والجمال.

هناك ما هو أسوأ من هذا.. فالبعد الثالث، أي عمق الخشبة والمنظر، يضع الفنان وجهاً لوجه مع أرضية الخشبة، الأرضية المُتعبة، قد تكون ألواحها المبللة بالخيش الملون مغطاة، ولكن ذلك ممكن في الحالات التي ليس فيها رقص أو باليه مثلاً، ولكن ماذا بوسع المخرج أن يفعل بسطح الخشبة الشاسع الناعم؟ أعتقد أنه لا يستطيع سوى بناء المزيد من الأرصفة والوهاد.

لكن لعلك تعلم ما يعنيه بناء أرضية بأكملها من هذا القبيل، في وقت استراحة محدود، ثم ألا يعني ذلك إضاعة المزيد من الوقت، وقت العرض؟ لكن لنفترض جدلاً أن هذا حدث بالفعل، فكيف للمخرج أن يُخفي على الأرضية جميع ألواح الخشبة الموضوعة طبقاً لحساب دقيق ومدروس؟ أعني بالطبع ألواح الكرتون، وتلك الأنساق المستقيمة من الأجنحة.

على من يتعامل مع هذا الوضع، أن يكون على قسط وافر من المهارة والفطنة، بل والحكمة أيضاً، ومعرفة ما له علاقة مع خشبة المسرح، لكي يتغلب على المعوقات، وثمة متاعب أخرى غير تلك التي أشرت إليها،

فاللوحة التي يرسمها الفنان تنطوي على ألوان زيتية، حية، متألقة، غضة، أو ألوان مائية جميلة، أو ألوان صمغية... بينما يُدهن المنظر عادة بأصباغ من الغري (الغراء) لكي لا تجف اللوحة، أو تتقشر، فتفقد بهاءها ورواءها.

مختصر القول، إن الديكور في المسرح والمناظر التي يحتويها، شرطي بطبيعته، ولا يمكن أن يكون غير ذلك.

لكن السؤال هنا، وهو منطقي، هل تعاظم قوة الشرطية والتمسك بها أفضل؟ وهل الشرطية كلها إيجابية؟ من نافل القول إن ثمة شرطية جيدة، وأخرى ليست كذلك، ومن البداهة أن الجيدة منها تستحق أن تُطور وأن يؤخذ بها، فعلى سبيل المثال، الشرطية التي تساعد الممثل على خلق حياة الروح الإنسانية للمسرحية، وشخصياتها على خشبة المسرح، مفيدة بلا شك.

وحياة الروح الداخلية التي نحن بصددها، يجب أن تكون مقنعة، ولكي تكون كذلك يجب أن تنأى عن كل ما هو خادع، إن الكذب يجب أن يبدو كأنه الصدق عينه، فوق خشبة المسرح، لكي يكون مقنعاً، والصدق على خشبة المسرح، هو ما يؤمن به الفنان (الممثل) والمتفرج، ولهذا فالشرطية لكي يتقبلها الناس، يجب أن تحافظ على ظل من الصدق فوق خشبة المسرح، أعني ينبغي أن تبدو كالصدق، ويجب أن يؤمن بها الممثل والمتفرج في وقت واحد.

الشرطي يجب أن يكون جميلاً، وهو ليس ذلك الذي يخدع المتفرج ويذهله ويبهره، وإنما هو الجميل الذي يتسامى بحياة الروح الإنسانية على خشبة المسرح، وحياة الروح هنا، هي عواطف الممثلين وانفعالاتهم وأفكارهم.

الإخراج والتمثيل كلاهما يمكن أن يكون واقعياً حقيقياً مطابقاً للاتجاه الطبيعي (الطبيعية) أو الانطباعية أو المستقبلية، كل هذا جميل ولا بأس به ما دام قادراً على الإقناع، والشرطي هو الفني الذي يكون عادة مُشبعاً بروح الفن، وهو المُتسامي الذي يخلق الحياة الحقيقية الصادقة للروح الإنسانية التي لا يوجد فن من دونها.

الكواليس في المسرح، وأرضية الخشبة، ودهان الغراء (الغري) والألواح المنظرية، كلها في كثير من الأحيان، تساعد على خلق الشرطية السيئة، غير المقنعة التي تتدخل في عملية خلق حياة الروح الإنسانية على خشبة المسرح، وتقلب هيكله المقدس.

هذه الشرطية التي تنهض على الإبهار والاستعراض البصري، تسيء إلى فنان الديكور، وما يمثله من قيم شرطية إيجابية.

والشرطية التي لا تستجيب لهذه المتطلبات، ينبغي أن تُعدَّ شرطية حمقاء.

الكواليس، وأرضية الخشبة، والخطط المسرحية، والكرتون، والأصباغ اللاصقة، على الغالب تساعد على خلق كل ما هو أحمق وقميء، كما ذكرت آنفاً، إضافة إلى ذلك، فإن بعض الشرطية، ولا أقول كلها، قد يضايق الممثل وإبداعه، وتحيل المسرح إلى مجرد مسرح صغير، ليس ذا أهمية، إنها تفسد (اسكيز) مخطط فنان الديكور على الورق الذي هو أساساً شرطي، ولكن بالمعنى الإيجابي للكلمة، ومن هذا المنطلق علينا أن نحكم بالإعدام على الشرطية الغبية، مرة وإلى الأبد.

إذ أقف هذا الموقف الشرس، وأعلن الحرب على الأعمال المسرحية الرديئة، فإنني أرجع إلى الشرطية الجيدة، آمل أن تحل محل تلك الرديئة التي أكرهها كراهية شديدة، بعبارة أخرى، وجدتني أحتاج مبادئ جديدة، لأعمالنا المسرحية القادمة.

هذه المتطلبات العامة، انطلقت نحو أبحاث جديدة، في مجال الشكل الخارجي للعروض المسرحية، بدا لي حينها أن الوسائل والطرق التي تستخدم في العرض المسرحي، قد اُستهلكت كلها، ولم يعد ثمة جديد فيها، أين يمكن البحث عن الجديد؟ هل في إنشاء ستوديو خاص للديكور؟ لا أعتقد، ولاسيما أنني لم أعد أملك المال اللازم لمغامرة أخرى جديدة، ما العمل إذن؟

قررنا أن ندعو زملاءنا المهتمين والشغوفين بالمسرح وأبحاثه وشجونه الإبداعية، إلى لقاء في منزلي، في يوم معين من أيام الأسبوع، وأن أعرض

عليهم كل ما في جعبتي من خامات ومواد، يجرون عليها تجاربهم، الورق المقوى، الأصباغ، أقلام الرصاص، الرسوم، الكتب، الألوان الزيتية، المسودات، الطين.. ثم ينفرد كل منهم ويحاول أن يفعل ما يخطر له، فيرسم هذا (الاسكيز) المسودة، ويضع لنا فجوة أو تلة صغيرة مثلاً، ولكن مع الأسف، لم يحضر سوى عدد قليل، بينهم أو على رأسهم، صديقي سوليرجيتسكي، والفنان غوروف، الذي كان يعمل في المسرح في ذلك الوقت، إضافة إلى التقني الفني المرحوم بوردجالوف وأنا طبعاً، حضرنا ولم نكن نحمل أية أفكار في رؤوسنا، تكون مادة للنقاش والبحث.

لكن كنا نتفق على موضوع واحد، ألا وهو الوضع المزري في المسرح الذي اهترأ وتآكل، وفي الوقت نفسه عجزنا عن إيجاد بديل مقنع له.

مثل هذه الظروف، كانت تتدخل في تطور عملنا، بل وربما بعبارة أدق، كانت تحول دون الرؤية الصحيحة لما يجب أن يكون عليه، ولعل أهم ما في الأمر، دائماً وأبداً، الخطوة الأولى التي نبدأ منها في تشييد البناء، أي بناء، بمعنى آخر، أن نحدد الهدف، ونضع الأساس الذي يجب أن نبني عليه، نريد أن نبدأ حتى ولو بداية أقرب إلى الثرثرة من أي شيء آخر، نريد شيئاً يبعث فينا النشاط، يوقد الحماسة والاندفاع، الخطوة الأولى، اللبنة الأولى، نحو الخلق والابتكار، لذلك كان لابد من البحث عن شيء، لكن المشكلة أننا لم نكن نعرف كيف نبحث عنه، ولا أين نبحث.. كان بيننا من يعتصر الأفكار من نفسه، في حين كان آخر يزرع الغرفة جيئة وذهاباً، دون أن يفكر في أي شيء، وثمة من قرر أن يبدأ بعمل شيء، إلا أنه سرعان ما كان يتخلى عنه، وهو يشعر بالخيبة والمرارة، ثم رحنا نمزج مواداً مختلفة الألوان، ثم نرسم أبعاداً لأرضية الخشبة، لمنظر من المناظر، ورحنا نحاول توظيف بعض الأحداث لنجعل منها نقطة البداية، وكلنا أمل في أن نكتشف مبدءاً هاماً نتكئ عليه، نبني عليه، نتعلق به حتى ولو كان حيلة مسرحية بسيطة، لكن شرط أن نشغف بها، نعشقها، من هنا من هذا الولع أو الشغف يمكن أن نبدأ.

أخيراً حدثت مصادفة، مصادفة سعيدة، في عملنا، شكلت بالنسبة لنا مساعدة هائلة، بعض مبادئ الإخراج، التي يكتبون عنها مقالات طويلة في الصحف والمجلات، يقرؤون الدراسات عنها، والتي يكادون يعدونها أسساً للفن الجديد، ما هي في الواقع إلا نتيجة لمصادفة ما.

هذا ما حدث معنا في الموضوع الذي أتحدث عنه، كنت أبحث عن قطعة من المخمل الأسود، ولكنها اختفت بقدرة قادر كما يقولون، على الرغم من أننا رأينا هذه القطعة للتو، بحثنا هنا وهناك، فتشنا الصناديق وعلب الكرتون، الطاولات والكراسي، لم نترك مكاناً إلا وبحثنا فيه في الغرفة، ولكن لم نعثر على شيء.

نظرنا حولنا فجأة، فإذا قطعة المخمل التي نبحث عنها معلقة على الجدار بهدوء، في مكان في متناول اليد، لماذا لم نرها من قبل؟ السبب بسيط جداً، وهي أن قطعة كبيرة من المخمل الأسود معلقة خلفها على الجدار، فضاعت هذه مع تلك، وهكذا لم يكن الأسود مرئياً مع الأسود، والأكثر من ذلك، أن القطعة الصغيرة، كانت تغطي ظهر الكرسي، فجعلته يبدو كأنه كرسي وطيء بلا ظهر، بل لقد حرنا في البداية في هذا الكرسي الوطيء، من أين جاء، وكيف ظهر في غرفتي، وأنا صاحب المنزل، لا أذكر أنني كنت أملك مثل هذا الكرسي! ورحت أتساءل أين اختفى الكرسي ذو الظهر ياترى؟ عجيب! شيء محيّر!.

أوريكا (الكلمة اليونانية التي تعني وجدتها، وهي كلمة أرخميدس) لقد وجدتها، مبدأ جديد اُكتشف.

المسألة ببساطة، أن الأسود لا يظهر في الأرضية السوداء، وهذا بدهي يعرفه كل من يعمل في التصوير الضوئي (الشمسي)، ومن يعملون في غرف التصوير المظلمة. لا توجد غرفة واحدة من غرف العرض، إلا ويظهر فيها الأشخاص والأثاث، ثم لا يلبثون أن يختفوا، أما عيون المتفرجين، فلماذا لم تستعمل - بهذه القاعدة - هذا المبدأ في المسرح أي على الخشبة، حتى ذلك التاريخ؟

لقد أدركنا وبسرعة، أن المبدأ الجديد يمكن أن يساعدنا على حل الكثير من المهمات التقنية الكثيرة، وخاصة ما يتعلق بالتحولات التي تجري في مسرحية (الطائر الأزرق) لميترلنك، وإذا كان الأمر كذلك، فمما لاشك فيه أن حلمنا سيتحقق، وأن خطتنا التي رسمناها للطائر الأزرق آيلة إلى التنفيذ، وهكذا لعبت الفنتازيا لعبتها، الفكرة تحققت، ظهرت واتضحت، حصلنا على نتائج باهرة، لا يمكن أن نحصل عليها دائماً، ولا تأتي متى شئنا، ولكن ما دام قد حصل ما حصل، فيجب أن نشرع في الاستثمار حالاً، ولذلك وجدتني أُسرع إلى غرفة مكتبي لكي أخلو إلى نفسي، لأرتب وأنظم الأفكار والانفعالات التي في رأسي، ولكي أسجل كل شيء، كي لا يُنسى ويضيع.

إن كولومبوس الذي اكتشف أمريكا، لا يمكن أن يفعل ذلك في اللحظة التي وقعت عيناه عليها، كما حدث لي أنا ذلك اليوم، لقد آمنت بهذا الاكتشاف الذي لم يكن أحد يجهله، الاكتشاف البسيط السهل.

وجدنا الأساس الذي يمكن أن يجعل خشبة المسرح، تبدو وكأنها أشبه بقطعة من الورق الأسود، ليس لها إلا بعدان فقط: العرض والارتفاع، لأن البعد الثالث، سوف يتلاشى حالاً وبمجرد وجود المخمل الأسود، الذي يمكن أن يغطي خشبة المسرح كلها، أي جانبيها وسقفها وأرضيتها، التي تتدفق بسوادها وظلمتها على مستوى واحد لا تقعّر فيه ولا نتوء أو بروز.

وعلى مثل هذه الورقة السوداء، أو اللوح الأسود من الورق، بإمكاننا أن نرسم بمختلف الألوان والأضواء، كل ما يمكن أن يدور في أذهاننا من خيال أو تصور، فعلى سبيل المثال، يمكن لنا أن نظهر وجوه الممثلين أو أجسامهم كاملة أعلى هذه الورقة (الصفحة) السوداء الكبيرة، أو على جانبيها أو في أسفلها، ويمكن أن نخفي تركيبات كاملة من المناظر أيضاً، على الرغم من وجودها أمام أعين المتفرجين، وعلى مرأى منهم، ثم يمكن أن نظهرها بتحريك مقطع من المخمل الأسود جانباً، ومن الممكن أيضاً تحويل الأجسام الضخمة إلى نحيلة، وذلك بخياطة قطع من المخمل الأسود على أطراف ملابس الممثلين، وبهذه الطريقة نقتطع منها الأجزاء التي ليس ثمة ما يدعو

إلى ظهورها، وفي الوقت نفسه، يصبح سهلاً قطع الأطراف والتخلص منها، أو حجب الجسم أو إطالة رأسه، وذلك بأن نغطي العضو الذي نريد التخلص منه، بقطعة من المخمل الأسود.

وبعد هذه الأمسية، من أمسيات البحث، أخذت تجاربنا منحى آخر جديداً، انتقلنا إلى بناء مستقل، بعيد عن عيون الفضوليين، حيث أقمنا لأنفسنا حجرة كبيرة، ومع المجموعة نفسها، أجرينا العديد من التجارب.

اكتشفنا عديداً من الإمكانيات المسرحية الجديدة، والمؤثرات. كنا قد اعتبرنا أنفسنا مبتكرين عظماء، ولكن للأسف، الآمال التي علقناها على المخمل الأسود، كان مُبالغاً بها، وأكثر مما أعطى الواقع ذاته، مثلاً، اختفاء ديكور بأكمله، ومن ثم ظهوره في أماكن مختلفة من الخشبة مرة في الجهة اليسرى، وأخرى في الجهة اليمنى، في الأعلى أحياناً أو حتى في الأسفل، بدا هذا كله حيلة مكشوفة، تصلح لأن تكون عرضاً من عروض المنوعات، وليس عرضاً من عروض المسرح الجاد.

وعندما نظرنا إلى الديكور المصنوع من المخمل الأسود، وجدنا أنه أتلف خشبة المسرح كلها، وتحولت بالتالي إلى فضاء أسود كالح، وكأنه القبر، خانق قاتل له رائحة الموت، وكانت راقصة الباليه الشهيرة إيزادورا دنكان موجودة مصادفة، فصرخت مذعورة (شيء فظيع، كابوس) وكانت بالفعل على حق.

«ليس الوضع بائساً إلى هذا الحد، هكذا عزّينا أنفسنا، سنطبق هذا المبدأ بألوان أخرى من المخمل» إلا أن هذا المبدأ الذي بالغنا في الاحتفاء به، لم يكن يصلح إلا للون الأسود الذي يمتص شعاعات الضوء، وكانت هذه الميزة سبباً في تلاشي البعد الثالث عن الخشبة.

وأنقذتنا العناية الإلهية، إذ أرسلت إلينا مسرحية الكاتب ليونيد أندرييف (حياة إنسان)، وهنا تحديداً نحتاج هذه الخلفية.

حياة إنسان

أندرييف[1] صديق قديم، تعود صلتي به إلى زمن بعيد، عندما كان صحافياً يكتب زواياه المسرحية الهزلية باسم مستعار هو جيمس لينتش، عندما أصبح كاتباً ومسرحياً معروفاً، أسف أندرييف لأن مسرحياته لم تقدم على خشبة مسرح موسكو الفني، ومن هذا المنطلق قررنا أن ندرج إحدى مسرحياته في (ريبرتوارنا)، وكانت (حياة إنسان) عملاً جديداً له، فوقع اختيارنا عليها، رغم أن أسلوبها الفني، وطريقة كتابتها، تختلف إلى حد بعيد عن خطنا وأسلوبنا، وكان ثمة رأي آخر في المسرح، يذهب إلى القول إننا مسرح واقعي غالباً ما يتناول الحياة الواقعية اليومية، وكل ما هو غير واقعي، لا يلزمنا ولا نحتاجه.

لكن ما حدث في الواقع كان مختلفاً تماماً، وفي الوقت الذي نحن بصدده، والذي يجري الحديث عنه كنت مهتماً بالمسرح اللاواقعي، وكنت أبحث عن الوسائل والأساليب والطرق والشكل التي تساعد على تجسيده، لذلك جاءت مسرحية أندرييف في الوقت المناسب، أي أنها كانت تستجيب لرغباتنا وأبحاثنا وقتها، وما ساعد أيضاً على التمسك بها، أننا كنا قد وجدنا الحل التقني الشكلي الخارجي للعرض.

وأعني بالحل الذي كنا قد وجدناه (المخمل) (في السنوات التي ساد فيها الحكم الرجعي، كان مسرح موسكو الفني يقدم مسرحيات غير واقعية إلى جانب الواقعية (الرمزية مثلاً) ومن المسرحيات التي ابتعد بها عن خطه الواقعي (حياة

---

(١) أندرييف (١٨٧١-١٩١٩) انظر دراستنا عنها في كتاب وجوه واتجاهات في المسرح - دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

إنسان)) الذي لم يكن أملي به قد خاب في ذلك الوقت، والواقع أنني كنت أشعر بالأسف، لأن الحل الذي أطبقه وللمرة الأولى، لم يكن لمسرحية (الطائر الأزرق) التي وجد من أجلها، إلا أنني أفترض أن مجال أسلوب المخمل سيكون أوسع وأعرض مما بدا عليه في الواقع، قررت أنه (الأسلوب الجديد المخملي) يكفي لعديد من العروض، ولا يقف عند حدود عرض واحد، الخلفية السوداء كانت مناسبة إلى أبعد الحدود، بل وناجحة، فهي تتيح لنا أن نتحدث عن السرمدي الخالد والأبدي، تشاؤم وسوداوية ليونيد أندرييف تناسب المزاج الذي يوحي به المخمل على خشبة المسرح، من حيث الدلالة، فالحياة القصيرة الصغيرة للإنسان تنساب، تحديداً، وسط هذا السواد الكئيب، وخلال هذه القسوة العميقة، التي لا أفق لها، وعلى هذه الخلفية تبدو الشخصية المرعبة التي يدعوها ليونيد أندرييف، لا أحد في الرداء الرمادي أكثر شفافية، تُرى ولا تُرى في الوقت نفسه، ثمة شعور بوجود إنسان ما، من الصعوبة بمكان تمييزه، ينسحب على المسرحية كلها، كظل قدري، في هذا الظلام الأسود تحديداً، ينبغي أن نضع حياة الإنسان القصيرة، ونعطيها شكل المفاجأة، أو المصادفة المؤقتة، الشفافة، في مسرحية أندرييف (حياة إنسان) الحياة لا تبدو حياة، وإنما مخططها هيكلها العام.

يُخيّل إليَّ أنني نجحت في تجسيد هذا التصور، إذ لجأت إلى الحبال لأعبر عن المخطط الذي أقصده، كانت هذه الحبال التي تشبه الخطوط المستقيمة، تحدد أبعاد غرفة أو الخطوط التي تحيط بغرفة، بما لها من أبواب وشبابيك وما فيها من كراس وطاولات، وتستطيع أن تتخيل هذا المنظر، إذا وضعت أمامك قطعة من الورق الأسود، وقد رسمت عليها هذه الخطوط بلون أبيض، وإذ تنظر إليها، وهي على الخشبة، تشعر أنك تشاهد هوة عميقة لا قرار لها وراءها (وراء هذه الخطوط)، وطالما أنها ليست أكثر من غرفة تخطيطية، أو مخطط غرفة، ولا يمكن في هذه الحالة أن

يوجد فيها بشر حقيقيون، إنهم مجرد مخططات لبشر، وكذلك، فإن ملابسهم لا تعدو كونها خطوطاً خارجية عامة، أجسام هؤلاء تُغطى بقطع من المخمل الأسود، لكي تصبح مع الخلفية المخملية السوداء شيئاً واحداً، ولكي تبدو للناظر وكأنها غير موجودة بتاتاً.

والكلمات التي ينطقونها، لا تعبر عن الفرح الحي، وإنما عن مراسم شكلها، وهذه الهتافات لا يُعبر عنها بالأصوات الحية، وإنما من خلال اسطوانات (الغرامافون)، كل هذه الحياة الغبية الشفافة كالحلم، تولّد فجأة من عمق الظلام، وتختفي فيها فجأة، على مرأى من الجمهور، ولا يدخل الناس ولا يخرجون من الأبواب، ولا يدخلون منها، إنما يظهرون فجأة على مقدمة خشبة المسرح، ويختفون في ظلام لا حدود له، الديكور في اللوحة الثانية، الذي يعبر عن شباب الإنسان، الذي ولد في الفصل الأول، هو وزوجته الشابة، ألوانه أكثر مرحاً، زهرية، والممثلون أنفسهم يعبرون بقوة أكثر عن علامات الحياة ومعانيها، أما المشاهد الغرامية، التي تمايزت بالحرارة، فكانت ضرباً من التحدي الساخر الذي لا يبالي، والذي يقذف به الإنسان الشاب في وجه القدر، وكان هذا وذاك يبلغ حد النشوة مرة بعد أخرى، إلا أن هذه الحياة التي تأجّجت هكذا، حينما كان الإنسان في ذروة شبابه، في هذا الفصل، تعود لتتلاشى في الفصل الثالث، وسط شرطية المجتمع الراقي، لقد رسمنا غرفة الرقص الكبيرة التي تعبر عن رفاهية الحياة وترفها، والثراء الذي يعيشه الإنسان فيها، بحبال ذهبية، كانت ظلال فرقة موسيقية تُرى، يتولى قيادتها طيف مايسترو، كما كانت تُرى رقصة تقوم بها فتاتان، ترفّان، كما ترف أطياف الموتى، وقد جلس في مقدمة الخشبة، أمام الأضواء الأرضية، صف طويل من القبيحين الممسوخين، بينهم النساء العجائز، وأصحاب الملايين العجائز، والعوانس من ذوات الثراء الفاحش، وآخرين من العرسان والعرائس، كان الظلام الدامس، وهذه الكنوز من الذهب، وملابس النساء بألوانها المبهرجة، ومعاطف المساء حالكة السواد.

يُضاف إلى ذلك تلك الوجوه الكئيبة الجامدة، والأخرى المزهوة بنفسها (يااللجمال، وياللفتنة، ويا للثروة المكدسة، ويااللبذخ).

هتف ضيوفنا، حدث غروتسك رائج من الطراز الشائع في ذلك الوقت، وفي اللوحة الرابعة، حيث تكاد الحياة تبدأ، هبطت إلى الحضيض، حيث فقد الزوجان العجوزان الطفل الوحيد، فضعفا وانهارت قواهما، وفي لحظات اليأس نراهما يلوذان بالأشخاص أو الشخص المجهول ذي الرداء الرمادي، ولكنه يصمت صمتاً ذا معنى.

إنه الشخص الغامض الذي يضفي بظلاله على المسرحية كلها، الوالد الذي جُنّ، يهجم عليه بكلتا قبضتيه، مهدداً متوعداً، ولكن الشخص الغامض يتيه في الفضاء، تاركاً الناس من حوله غارقين في ألمهم، وقد تخلت عنهم القوى العليا، ويلاحظ أن موت الإنسان من الألم الذي يعبر عنه في اللوحة الأخيرة، ما هو إلا عبارة عن كابوس متداخل.

أما الآلهة ذوات الأردية السوداء الطويلة، فإنها تذكر بالجرذان، ذوات الذيول الطويلة، وهي تزحف على الأرض، وتهمس كهمسات المخلوقات الطاعنة في السن، وقد بدت جلداً معروقاً على عظام ناشزة، وسعالها يشق الظلام، وأنينها يثير الخوف، والريبة والتوتر، وفي مقدمة الخشبة، تخرج من قلب الظلام زرافات ووحدانا (جماعات وأفراد) أشكال مخمورة نائمة يائسة، تمثّل أو تشير إلى حركة تمثيلية، أو بالعكس، فإنها تقف جامدة بلا حراك، وهي منتشية، وكأنها بالضبط ترى كابوساً مزعجاً.

وفي لحظة واحدة ملؤوا الغرفة صراخاً، ثم ما لبثوا أن صمتوا، تاركين وراءهم تأوهات غير واضحة، وفي لحظة موت الإنسان، تنمو وتنهض أشباح طويلة، تصل بطولها السقف، لها أشكال البشر تطير في الفضاء، في حين تظهر في الأسفل، من تحت الأرض، مخلوقات قذرة، وهي

تزحف، يتكوّن شيء يشبه مكان رقص، الراقصات فيه مشوهات، عرجاوات، يقاسين الموت وهن يحترقن، ولعل الضربة القاضية الصارخة، هي تلك التي تنفذ في العظام والنخاع، وبها تنتهي حياة هذا الإنسان الشقي، ويتلاشى كل شيء من الأطياف والأشباح إلى الأحلام المزعجة والكوابيس المخيفة، لا يبقى في النهاية إلا الرجل الغامض ذو الرداء الرمادي الذي يلوح كسيف القدر فوق كل شيء، إنه وسط الظلام الدامس، الذي لا نهاية له، ليعلن الحكم بالإعدام على الإنسانية كلها.

لقد استطعنا الوصول إلى المؤثرات الخارجية كلها، عن طريق المخمل الأسود الذي لعب في العرض دوراً كبيراً، وهكذا نجحت المسرحية، كما نجح العرض، وقيل هذه المرة أيضاً، إن مسرح موسكو الفني فتح طريقاً جديداً للفن.

لكنهم لم يتعدوا الديكور، الذي شغلني في هذا العرض أيضاً، إلى جوهر التمثيل الداخلي، ولذلك لم نقدم إضافة جديدة تستحق الذكر في ميداننا، في هذا العرض.

وقد شعرنا - نحن الفنانين - عندما ابتعدنا عن الواقعية، أننا عاجزون ولا أرضية لنا نقف عليها، ولكي لا نكون معلقين في الهواء، أو نجلس بين كرسيين، اتجهنا، بالطبع، نحو الشكل الخارجي الآلي المعهود بالنسبة لنا، أي نحو حرفة التمثيل المألوفة. الذي لأسباب غير مفهومة، ولسوء الفهم، ينظر المتفرجون إليه ويتلقونه على أساس (الأسلوب السامي، الراقي للأداء).

أعود لأقول إنه على الرغم من النجاح الذي حققناه، لم أكن مرتاحاً لنتائجه، لأنني أدركت جيداً أنه لم يأتِ بجديد لفننا، فن التمثيل.

في ضيافة ميترلنك

كانت مسرحية (الطائر الأزرق)، المسرحية التالية التي عهد بها إلينا الكاتب البلجيكي، والتي كان الاتفاق بيننا على أن ترى النور، في موسكو، في مسرحنا، مثل هذه المسؤولية كانت مُلزمة بالنسبة إلي، ورأيت أن من واجبي أن أتحدث إلى المؤلف، ولهذا الهدف قررت أن أزوره في العطلة الصيفية، ولاسيما أنني تلقيت منه دعوة كريمة (زار ستانيسلافسكي الكاتب موريس ميترلنك في شهر حزيران (يونيو) ١٩٠٨)، كان يسكن في النورماندي، التي تبعد حوالي ست ساعات عن باريس، وقد حملت معي هدايا مختلفة، من الحلوى الروسية.. شعرت وأنا في القطار بالقلق، كيف لا! وأنا ذاهب إلى رجل مشهور، وإلى كاتب وفيلسوف، عليّ أن أُعد شيئاً ما للقاء، شيئاً ذكياً، عبارة تنم عن ذكاء، خطر لي أن أُلقي كلمة ترحيبية متمايزة، يمكن لي أن ألقيها إذا دعت الحاجة إلى ذلك، وهكذا اقترب القطار من خط النهاية، من المحطة النهائية، وكان علي أن أنسلّ، خرجت ولم أجد حمالاً واحداً، ولكن بالمقابل وقفت بضع سيارات حول المحطة، وحولها عديد من السائقين، حملت أشيائي معي بصعوبة، واقتربت من الخروج، وهنا طلبوا مني تذكرة السفر، وفي هذه اللحظة الحرجة والمأزومة بالنسبة إلي، إذ بسائق يقول لي: مسيو ستانيسلافسكي؟

نظرت إليه، فرأيت سائقاً حليقاً في سن محترمة، وسيماً بهي الطلعة، يرتدي معطفاً رمادياً، فوقه ملابس السائق.

ساعدني على جمع أغراضي، وبينما هو يفعل ذلك سقط المعطف على الأرض، فانحنى ورفعه، ووضعه برفق على يده، ثم قادني إلى السيارة، وأجلسني بالقرب منه، ووضع الحقيبة في صندوق السيارة، وانطلقنا مسرعين، شقت السيارة الطريق وسط حشود الأطفال، وأسراب الدجاج، ولم تسمح لي السرعة بأن أتمتع بمناظر نورماندي الخلابة، كادت السيارة، عند أحد المنعطفات تصطدم بعربة يجرها جواد، إلا أن مهارة السائق حالت دون وقوع حادث أليم، وأخيراً أتيحت لنا فرصة، لنتبادل أطراف الحديث عن صعوبة الطريق ومخاطره والسرعة، وما يمكن أن تفعل، سألته كيف حال السيد ميترلنك؟

(ميترلنك؟) انتفض مندهشاً، وقال بالفرنسية، (هذا أنا ميترلنك!) (أنا هو) بسطت ذراعي أمامي من الدهشة، وانعقد لساني، ولكننا ما لبثنا أن رحنا نقهقه طويلاً، إنه ذلك الذي حسبته سائقاً، وشعرت أن الكلمة التي رحت أجهد في تحضيرها، غدت بلا جدوى، وحسناً فعلت، لأن تعارفنا البسيط والمفاجئ، هو الذي قرّب بيننا ولا شيء آخر، واقتربنا من القرية التي يسكنها، والتي كانت تقع في غابة كثيفة، وقد بدات بواباتها الكبيرة الضخمة الجميلة، وهي تسحر الناظر إليها، ولمحت بالقرب من تلك البوابات مجموعة منحوتات مُرتّبة داخل محراب بديع، شرع البوابون يفتحون الأبواب القديمة، فأخذت تصرّ وتدور حول مصاريعها، وراحت السيارة التي كانت تبدو غريبة عن هذا الجو، تتقدم بهدوء تحت عقد فخم، من تلك العقود التي كانت ألذ المشروبات تُصنع تحتها، كان المكان يوحي لي، وكأننا نتجول في دير رهيب، هذا إضافة إلى ما كنا نشاهده، حيثما توجهنا أو عرّجنا، من بقايا حياة موغلة في القدم، لم يبق منها إلا تلك الآثار، ثم اتجهت السيارة بنا صعوداً إلى تلة عالية، وصولاً إلى المبنى الرئيس وسط ذلك الدير.

سار ميترلنك، وهو يتقدمني إلى ردهة واسعة مليئة بالتماثيل والأعمدة الفخمة وسُلّم، وهنا رأيت السيدة ميترلنك (جورجيت لوبلان) المضيفة الودودة والذكية والنديمة الممتعة بحديثها الشائق.

في الطابق الأول، كان يقع المطعم، إضافة إلى غرفة ضيوف صغيرة، وفي الثاني، أي فوق هذا البناء الصغير، ممر طويل على جانبيه عديد من صوامع الرهبان وخلواتهم، وخلف الخلوات هذه عديد من الغرف على شكل نسق طويل أيضاً، وهنا غرفة نوم ميترلنك ومكتبه.

في هذا المكان الهادئ، كانت تجري حياة الكاتب وزوجته، ولقاءاتهما الحميمة، أما الغرفة التي كانت مخصصة لي، فكانت تقع في النهاية الأخرى، في برج دائري، ولن أنسى تلك الجلسات والليالي التي كنا نمضيها معاً، كنت أصغي إلى ذلك الضجيج السحري للدير الهاجع، وللأصوات الغريبة المنبعثة منه، وللدغدغات الغامضة، والتأوهات والزفرات التي تمزق سكون الليل،

ناهيك عن دقات ساعة البرج، ووقع أقدام الحراس، لقد كان هذا كله، وكأنه مرتبط بميترلنك نفسه.

أجدني مرغماً على إسدال الستارة على حياته الخاصة، لكي لا أقحم نفسي في حياة كشفتها لي المصادفة، وكل ما أستطيع أن أقوله إن موريس ميترلنك شخصية جذابة، ومضيف كريم رقيق، مرح دائم الابتسام، وكنا نقضي أياماً ونحن لا يشغلنا إلا حديث واحد، إلا موضوع واحد، وهو الفن، وأذكر أنه ارتاح كثيراً، عندما أخبرته، أننا معشر الممثلين، بدأنا نتعمق في دراسة هذا الفن، دراسة تحليلية مهنية، وسرّه ما كنت قد قلته له حول المهارة الفنية الداخلية التي يجب أن يمتلكها الممثل.

أمضينا الأيام الأولى من لقائنا في أحاديث عامة، تجولنا وتنزّهنا كثيراً، وكان ميترلنك يحمل بندقية (مونتكريستو)، ويصطاد السمك في جدول صغير، روى لي تاريخ ذلك الدير الذي يعيش فيه، وحوادث الشغب التي كانت تجري فيه، في العهود الغابرة، وفي المساء، كان حاملو الشموع يسيرون أمامنا، ونحن نتبعهم، وكان وقع أقدامنا على الطرقات المرصوفة، والشموع المتراقصة، يخلق فيّ مزاجاً غريباً وشعوراً غير عادي.

وفي غرفة الضيوف المنعزلة والبعيدة نسبياً، كنا نشرب القهوة، ونتحدث. وكان كلبه يأتي ليفتش الأرض بمخالبه أمامنا، وكأنه يريد أن يكون ثالثنا، ويبدو أنه كان يسمح له أحياناً بالدخول، وكان ميترلنك، حينما يسمعه (يخربش) يبتسم ويقول: «عاد جاكو، هو الآخر، من مقهاه أيضاً» إذ كان الكلب يعيش قصة حبه في القرية المجاورة، ويبدو أنه كان يمضي ساعات طويلة، يعود بعدها، وفي وقت محدد إلى سيده، مداعباً إياه وهو يثب على ركبتيه، ومن ثم يتحدثان بلغة لا يفهمها غيرهما، ويمكن القول إن (جاكو) كان نفسه نموذج الكلب في مسرحية (الطائر الأزرق). ولكي أنهي هذه الذكريات الخاطفة، عن الأيام الرائعة التي أمضيتها مع ميترلنك وزوجته، أقول بضع كلمات، عن رأي الكاتب بالخطة الإخراجية التي أطلعته عليها، وكان الحديث في البداية يتناول المسرحية نفسها، وعن سمات كل دور، وعمّا يريده هو، وأثناء هذه المحادثات بيننا، قال رأيه وبدقة ووضوح، ولكن عندما وصل

الحديث إلى الإخراج، بدا وكأنه غير قادر على أن يتصور، إرشاداته المسرحية، وقد نُفذت على خشبة المسرح، وفي هذا السياق، اضطررت إلى أن أشرح له ولو بطريقة مجازية، وأن ألعب الأدوار كلها، وأن أحدثه عن بعض الحيل التي أُنفذها بطريقة منزلية.

لم يكن ميترلنك مبالغاً في متطلباته، شأنه في ذلك شأن تشيخوف، ولم يكن من الصعب إقناعه، إذا كان الطرح منطقياً، أضف إلى ذلك، كان تفكيره سلساً مطواعاً، ولكن شيئاً واحداً أحزنه، وهو أن يؤدي الأطفال الأدوار، وليس الكبار المحترفين المُدربين، وقد أجبته بأن القانون لا يسمح باستخدام الصغار.

في ساعات النهار، وأثناء التوقيت الذي يعمل الكاتب خلاله عادة، كنت أتنزه أنا وزوجته في الدير، وكنا نحلم بأن يكون تنفيذ المسرحية في الطبيعة، وكذلك مسرحيتاه الأخريان (بلياس وميتريدا) و(أجلافينا وسيلزتيا).

وكانت الطبيعة الجميلة التي يقع فيها الدير، الذي يعيش فيه ميترلنك، تبدو وكأنها مُعدّة طبيعياً لإخراج أعماله، فثمة غابة كثيفة تصلح لأن تكون مكاناً للقاء بلياس وميتريدا الغرامي، وفي مكان آخر ممر تحت الأرض يصلح لأن يحتضن لقاء بلياس وهولو آخر..إلخ.

اتخذنا قراراً بأن يكون الممثل والمتفرج قادرين على الانتقال من مكان في الدير إلى آخر، لكي ننظر إلى الميزانسين في الطبيعة، وإذا لم أخطئ، فإن خطة العرض هذه، نفذتها مدام ميترلنك جورجيت لوبلان.

حان وقت الرحيل، وافترقنا على أساس أنه سوف يأتي إلى موسكو ليحضر العرض الأول لمسرحيته (الطائر الأزرق)، ولكن مع الأسف لم يستطع.

لا أريد أن أصف عرض (الطائر الأزرق) الذي اشتهر ليس في موسكو فحسب، وإنما في باريس - حيث أرسلنا سوليرجيتسكي مع فاختانكوف الشاب - التلميذ وفنان الديكور يغوروف، وموسيقى إيليا ساس، هل علينا أن نذكّر بالنجاح الذي حققه العرض لدينا في موسكو، وفي باريس أيضاً؟ (تلقى سوليرجيتسكي عرضاً من الممثلة الفرنسية ريجان لإخراج (الطائر الأزرق) في مسرحها).

شهر في القرية

مسرحية (شهر في القرية) للكاتب إيفان تورغينيف من الأعمال التي تنهض على خطوط دقيقة ومرهفة من معاناة الحب وعذابه، فالبطلة ناتاليا بيتروفنا أمضت حياتها في صالون فاخر باذخ، وسط رسوم وشعائر مدنية معقدة، كانت تجعل حياتها في ذلك العصر المتزمت، أبعد ما تكون عن الطبيعة، أو الحياة الطبيعية العادية، إنها في وضع لا تُحسد عليه، فحولها وبالقرب منها عاشقان، زوجها الذي لا تحبه، والآخر راكيتين، الذي تميل إليه، ولكنها صممت على أن لا تعطيه نفسها، وهناك أيضاً العلاقة الخاصة التي تربط الرجلين كصديقين حميمين، كل ذلك يجعل حياتها لا تُطاق.

وفي الجانب الآخر، المقابل لهذه الثلاثية، يقدم تورغينيف الطالب بليابيف وفيرا (فيروشكا). الثلاثية أشبه ما تكون بالنباتات الرخوة، التي تنمو نمواً اصطناعياً في بيت من الزجاج، فإذا كان الحب في بيت أولئك الأثرياء دافئاً أو بالأحرى مُدفأً، فإنه في الجانب المقابل طبيعي، ساذج، بسيط، وإذ ترى ناتاليا بيتروفنا ذلك الحب أمام عينيها، فإنها تتوق وبشكل لاإرادي، إلى الشعور الطبيعي، غير المصطنع، إلى الطبيعة.

إن وردة البيت الزجاجي، تريد أن تصبح زهرة برية، إن ساكنة القصر الثرية وسيدة المجتمع تحلم بالحياة في حقل، والانطلاق في غابة! لذلك ومن هذا المنطلق تتجه بحبها إلى الطالب بليابيف الذي يؤدي حبها له إلى كارثة، فعندما تعلم حبيبة هذا الأخير (فيرا) أن ثمة علاقة تربطهما، وتكتشف بالتالي خيانته، تهرب.

ناتاليا بيتروفنا لا تريد أن تفقد حبيبها الشاب، لذلك تمطره بالوعود الخلابة، وفي الوقت نفسه لا تريد أن تهرب معه، خشية أن تفقد صديق زوجها راكيتين، الذي يحبها، بل يعبدها، وفي نهاية المطاف، تخسر كل شيء تقريباً، وتجد نفسها إلى جانب زوجها إلى الأبد، هذا الزوج الذي تكنّ له الود والاحترام، ولكنها لا تعرف كيف تحبه، تعود إذن من حيث أتت، تعود إلى

الصالون الباذخ الصغير حيث الوحشة القاتلة، والدفء المصطنع. دوائر الحب هذه الدقيقة والرقيقة، التي يحيكها تورغينيف بمهارة فائقة، تتطلب من الممثلين كما في (دراما الحياة) نوعاً خاصاً من الأداء يتيح للمتفرج أن يتغلغل في أعماق قلوب العشاق، ليرى بأم عينيه سيكولوجيا أولئك المتحابين، الذين يغارون ويتعذبون.

إذا أدينا مسرحيات تورغينيف بطرق عادية، فإن مسرحياته تصبح غير مسرحية، بمعنى أنها أقرب إلى القراءة منها إلى التجسيد، وقد عُوملت هكذا في المسرح القديم، كيف يمكن الكشف عن روح الممثل، عن عالمه الداخلي، على خشبة المسرح بطريقة يستطيع المتفرج من خلالها فهم ما يجري داخل الممثل نفسه؟ لا شك أنها مهمة صعبة! لا تستطيع تنفيذها، لا عن طريق الإيماءة، ولا عن طريق اللعب بالأيدي أو السيقان، ولا عن طريق طرق التمثيل، ما نحتاجه هو وسائل غير مرئية للإرادة الإبداعية، والشعور، وما نحتاجه عيون، إيماء، نبرة صوت تكاد لا تُفهم، وصمت نفسي، أضف إلى ذلك، ينبغي أن نزيح، نبعد، كل ما من شأنه أن يزعج الآلاف المحتشدة، ويحول دون أن تستوعب الجوهر الداخلي، لما يجري من معاناة أو من أحاسيس وأفكار، اضطررنا إلى العودة إلى الثبات أو عدم الحركة، إلى اللايماءة وإلغاء الحركات الزائدة كلها، والانتقال على الخشبة، هذه لا ينبغي اختصارها فقط، إنما إلغاء كل ميزانسين الذي رسمه المخرج، دع الممثلين يجلسون بلا حركة، يمكن أن يشعروا ويحسوا ويتحدثوا، وينقلوا عدوى معاناتهم إلى آلاف المتفرجين، وليكن على خشبة المسرح مقعد واحد، أو أريكة واحدة، وليجلس عليها عدد من الممثلين، بل الممثلون كلهم الذين يؤدون الأدوار، لكي تُكشف الروح الداخلية، والرسم المعقد، للدوائر النفسية لشخصيات تورغينيف، وعلى الرغم من فشل مثل هذه المحاولة في عرض (دراما الحياة)، قررت، إعادة التجربة، معتمداً على ما جرى معي في (شهر في القرية). هنا في هذا السياق، سأكون على علاقة مع أناس نعرفهم، أناس عاديين، واقعيين، بمشاعر إنسانية، عندها وكما كان الوضع في (دراما

الحياة)، علي وأنا بلا حراك، دون حركة مني، أن أعبر عن أقوى، أو ربما عن الأقوى، وإلى حد المبالغة عن الهوى الإنساني، لقد بدت لي الأهواء في مسرحية (دراما الحياة) أصعب - حيث التعبير عن المشاعر بلا حركة - من مسرحية تورغينيف ذات الرسم أو الخط النفسي المعقد، والصبغة الكوميدية. أكثر من ذلك أن الممثل الذي أدى أحد الأدوار الرئيسية (راكيتين)، فهم وبشكل رائع صعوبة المهمة الجديدة التي وضعتها، أمام المخرج، بعبارة أخرى ستانيسلافسكي الممثل عرف جيداً طبيعة المهمة التي ألقاها في طريقه، ستانيسلافسكي المخرج، وفي هذه المرة أيضاً آمنت بالممثل الذي يرفض مساعدة المخرج على الأقل نعرف - هكذا ناقشت الأمر - إن كان لدينا في الفرقة ممثلون حقيقيون، وعلى الأقل أيضاً نستطيع أن نختبر من خلال التجربة، والواقع أن الممثل هو الشخصية الرئيسية والمبدع الأول في المسرح.

وهكذا في (شهر في القرية)، كان التوجه قبل كل شيء نحو الرسم الداخلي الذي من الضرورة بمكان الإمعان فيه، كمتفرج وكممثل، فإذا نزعناه من مسرحية تورغينيف، فإننا ما عدنا نحتاج إلى العمل نفسه، وإلى الذهاب إلى المسرح لمشاهدته، لأن الأفعال الخارجية التي يقوم بها الممثل كلها، تصل لدى الكاتب - في عرضنا بخاصة - إلى الحد الأدنى، إضافة إلى ذلك، فإن الممثل الجالس بلا حركة طيلة العرض، وفي وضع واحد، يجب أن نبرر له اللاحركة، أمام حشد من مئات أو آلاف المتفرجين الذين جاؤوا إلى المسرح لكي يروا، يشاهدوا، لأن له الحق في الفعل الداخلي، وفي الفاعلية الروحية التي يحددها الرسم النفسي للدور.

هذا الرسم أسسه وخططه تورغينيف بطريقة رائعة في (شهر في القرية)، ولذلك وبصرف النظر عن التعقيد النفسي للشخصيات، فقد كان سهلاً بالنسبة لنا - إلى حد ما - ونجحنا في فك شيفرته في أدق التفاصيل، وهنا تحديداً تختلف مسرحية الكاتب الروسي اختلافاً جذرياً، عن مسرحية الكاتب النرويجي، الرسم الداخلي لديه (دراما الحياة) ليس مُعالجاً بشكل تفصيلي،

وإنما هو عبارة عن خطوط عامة، وما على الممثل إلا أن يؤدي البخل بعامة والحلم بعامة، الهوى بعامة، وفي عالمنا، عالم التمثيل، التعميم مؤذٍ وخطر، لأنه - التعميم - يجرد الممثل من الأرضية الصلبة التي يمكن أن يقف عليها متماسكاً، وتكون النتيجة عادة أن اللاتحديد في المشاعر الروحية الداخلية لا يقود إلا إلى الهشاشة.

في فننا على الممثل أن يفهم ويعي ما يُطلب إليه، وما يريده هو، وما يشغله هو، إبداعياً، ومن هذا النسق اللانهائي، من هذه المهمات التي تشغله من أجزاء الدور، تتكون حياة روحه، بُنيته الداخلية، استطعنا وإلى حد بعيد، أن نركب أو أن نضع رسم الجوهر الداخلي للمسرحية، وكان لمساعدة تورغينيف لنا دور كبير في ذلك.

وقد تطلب مني تنفيذ هذا الرسم، أو هذا الخط، ولاسيما البنية الداخلية للدور، جهداً كبيراً، وتركيزاً شديداً للانتباه، الأمر الذي أدى إلى انشغالي عن المتفرجين، وأعطاني المبرر، لكي أجلس طيلة العرض تقريباً، وألاّ أقوم بحركة، وفي مكان واحد، وهكذا، فإن المهمة التي لم أنجح في تنفيذها في (دراما الحياة) والتي كانت تقتضي إبراز المشاعر والأهواء الإنسانية القوية، نجحت هذه المرة وفي مجال الكوميديا الرقيقة في تنفيذها.

العرض. وأخص بالذكر نفسي، في دور راكيتين، نجح نجاحاً هائلاً، وكانت المرة الأولى التي تُقدر وتُثمّن فيها جهودي الطويلة في مجال العمل المخبري، هذه الجهود التي ساعدتني على أن أقدم على خشبة المسرح، نبرة جديدة وغير عادية، في أسلوب الأداء، الذي مايزدني عن الممثلين الآخرين، وكنت راضياً ومرتاحاً ليس عن نجاحي كممثل شخصياً، بقدر ما كنت سعيداً بالاعتراف بمنهجي الجديد، ولعل النتيجة الأهم لهذا العرض، كان في أنني وجهت انتباهي نحو دراسة وتحليل دوري ومزاجي، وأنا أؤديه، لقد أدركت حينها حقيقة معروفة منذ زمن طويل، تقول إن الممثل عليه ألا يكتفي بالعمل على نفسه، وإنما

على الدور أيضاً، ومن الطبيعي، أنني عرفت هذه الحقيقة قبل ذلك، ولكنها كانت معرفة سطحية، إنها مجال واسع متكامل، يتطلب دراسة مستفيضة للتقنية والأسلوب والتدريبات والنظام.

ودراسة هذا الجانب من فننا، «بدت اهتماماً جديداً متسلسلاً لستانيسلافسكي»، ولكن، إضافة إلى ذلك، وفي هذا العرض، ودون قصد مني، اضطررت ثانية للاهتمام بالجانب الخارجي، في عملنا الجماعي، وقد حدث ذلك بسبب مواهب الفنانين الجدد، الذين عملت معهم، وإذا كانت خيبة أملي من تحسين وسائل إخراج العرض المسرحي، تزداد يوماً عن يوم، وأخذ اهتمامي بالطاقة الداخلية الخلاقة في أرواح (داخل) الممثلين، يزداد يوماً عن يوم، وترافق ذلك بازدياد عدد الممثلين الموهوبين في فرقتنا، أخذ الجانب الخارجي، أو قل الشكلاني، في عروضنا التي نقدمها، يفقد قيمته بل إنه (الجانب الشكلاني) غدا آخر ما يهمنا، في حين كان اهتمام المسارح الروسية الأخرى في موسكو وبيتروغراد (هي مدينة بيتربورغ، أولاً ومن ثم لينيغراد، لتعود بيتربورغ لاحقاً) ينصب على الجوانب الخارجية، نائية بنفسها عن كل ما هو داخلي، وفي الوقت نفسه، نما فنانون موهوبون، وتشكلت فرقة من الدرجة الأولى، تضم فنانين (مصورين) معروفين أمثال كاروفين وليفتان اللذين اعتمدنا عليهما في تسعينيات القرن التاسع عشر، ثم تخلينا عنهما فيما بعد للمسارح الأخرى.

عُرفت المسارح الأخرى أسماء مشهورة، ولعلها تشكل الصف الأول من الفنانين (المصورين) الروس آنذاك: كاروفين، غولوفين، وآخرين، وبالفعل فقد جذبت مسارح موسكو وبيتربورغ الإمبراطورية، المصورين الذين استهواهم العمل في الديكور المسرحي، وأصبحوا ليس مجرد فنانين مرغوب بهم، وإنما كضرورة، كأعضاء في الأسرة المسرحية، حيث تطورت الذائقة لدى المتفرجين وازداد الطلب عليهم، ولكن كيف لنا أن نجد الفنان الذي تتلاءم إمكانياته مع متطلباتنا، أو مع متطلبات مسرحنا؟ وليس

بينهم سوى قلة يمكن الحديث معهم عن جوهر فن التمثيل، ولم يكن الكثيرون منهم مُعدين بما فيه الكفاية للبت في موضوع المسرحية، وفي مهمات الكاتب، وفي الأدب بعامة، بل وفي علم النفس، وفي مسائل الفن المسرحي، وقد كان كثير منهم، في ذلك الوقت يتجاهلون ما نعتبره نحن جوهرياً في فننا، ويجب أن نعترف أن الكثيرين منهم أيضاً كانوا يرتادون المسرح، إما لأغراض مهنية أو للتكسب مادياً، وينظرون إلى خشبة المسرح، باعتبارها إطاراً كبيراً ضخماً يشبه إطار لوحاتهم، أو صالة من صالات عرض أعمالهم، يُقبل الناس عليها لقيمتها التشكيلية ليس إلاّ، وأما من حيث الشعبية، فالمسرح يبرز سوقاً كبيراً للفنانين.

في الواقع، إن زوار المعرض الذي يقام لفترة قصيرة، لا يتجاوزون المئات، في حين أن المسرح (العرض المسرحي) يستمر أكثر، والذين يقصدونه ليسوا مئات، وإنما آلاف، ولابد أن تؤخذ هذه الميزة من ميزات المسرح بعين الاعتبار، ويأخذها الفنانون بالحسبان.

في البداية، عندما كانوا يعملون في عروض الباليه والأوبرا، لم يكن أحد يطلب منهم مطالب خاصة، تتعلق بفن التمثيل، إذ كان فنان الديكور يعمل بشكل مستقل تماماً، ويبدع بعيداً عن التمثيل، ولم يكن يعرض على أحد (المخرج وسواه) مخططه إلا يوم العرض، أو يوم الافتتاح.

كان يحدث أن فنان الديكور، وبمبادرة خاصة منه، يغير المخطط الذي يوضع على (الماكيت)، عندها كان الممثلون والمخرجون فجأة، وقبيل بدء العرض، يقعون في مأزق لا مخرج منه، لأن الميزانسين الذي تدربوا عليه طويلاً، عليهم تغييره على جناح السرعة، وهل كان علينا إعطاء الفنانين مثل هذه الاستقلالية، وفي مجال الدراما؟

مسرحنا وحده الذي قدم للفنان عديداً من المطالب، ذات الصلة الخاصة، بفن التمثيل، منها أن يصبح إلى حد ما مخرجاً، ومن هؤلاء الذين قبلوا هذا الاقتراح، الفنان - المخرج الذي ذاع صيته في ذلك الوقت

سيموف، بينما لم نجد أمثاله رغم بحثنا الدؤوب عنهم، ولذلك اضطررنا إلى اللجوء إلى الفنانين الشباب الذين كانوا موهوبين بالفعل، ولكن غالباً ما كانوا يملكون الخبرة والوعي الكافيين، وفي إحدى الرحلات إلى بيتربورغ، تعرفنا إلى مجموعة (بينوا)، أحد المعارض الرئيسة والمعروفة، التي تدعى (عالم الفن)، حيث كانت في ذلك الوقت طليعية (عالم الفن، مجموعة من الفنانين التشكيليين، تأسست في تسعينيات القرن التاسع عشر في مدينة بيتربورغ، مؤدلجو هذه المجموعة كان بينوا ودياغليف، كان شعارهم الفن للفن)، وقد كان لثقافة (بينوا) الشاملة والموسوعية أثر كبير في الانطلاق إلى الأمام والقدرة على احتواء الدماغ الإنساني والذاكرة، أغنى أصدقاءه بمختلف المعارف، وكان يُقال عنه إنه قاموس موسوعي متحرك، حيث كان يجيب على أسئلتهم كلها.

أضف إلى ذلك، أنه نفسه فنان من الدرجة الأولى، عرف كيف يحيط نفسه بفنانين موهوبين وحقيقيين، تجاوزت شهرته وطنه، وصولاً إلى فرنسا حيث صمم ديكورات فنان ومخرج الباليه دياغليف، وكذلك فعلت مسارح بيتربورغ التي استعانت به وبزملائه، ولم يبخل عليها بنصائحه واستشاراته، وقد كان لهذا اللقاء مع المسارح نتائج عملية، من حيث الخبرة، ولعل المجموعة المذكورة أفضل من عرف الديكور والملابس المسرحية، والواقع أننا وجدنا أنها الأقرب إلينا، والأكثر استجابة لمطالبنا.

لكن رغم ذلك، كانت هناك (مشكلة) كبيرة: الأجر المرتفع الذي يطلبونه، وكنا عاجزين عن دفع أرقام خيالية، لأننا في نهاية المطاف فرقة خاصة، ولذلك كانت المسارح الحكومية (الأمبراطورية) هي من يستقبلهم ويرحب بهم دائماً، وهذا هو السبب الذي جعلنا نحجم غالباً عن الاستعانة بهم دائماً.

كان من أوائل الفنانين الذين تعاوْنا معهم في بيتربورغ لتصميم ديكور مسرحية تورغينيف (شهر في القرية) مستيسلاف فاليريانوفيتش دوبوجينسكي،

الذي كان قد وصل إلى ذروة مجده، وكان الرجل معروفاً بفهمه الدقيق ومعرفته العميقة بالمزاج العاطفي الشاعري لعشرينيات وخمسينيات القرن الماضي، التي انشغل بها في ذلك الوقت الفنانون ومقتنو اللوحات، ومعهم المجتمع الروسي كله، ولم يكن ثمة مصور فنان أفضل، لنرغب فيه، وبفضل طبيعته الرائعة، وقدرته على الاستماع، توثقت علاقتنا معه.

لقد آثرت أن انتقي الطريقة البسيطة والعملية، لكي لا أكرهه على شيء، ولكي أعطيه إمكانية أن يقول ما يعتقده بحرية، وحتى النهاية، أما أنا، فكان علي أن أفهم أهم ما يلفت انتباه الفنان من أفكار في أعمال الشاعر.

ما يخدم نقطة الانطلاق في إبداعه، وإليك ما تتضمنه طريقتي، نثر دوبوجينسكي ، ما أحسَّ به في اللحظة الأولى، بالقلم الرصاص على ورقة، وبخطوط بسيطة، وفي هذه الرسوم طفا على سطح خياله، دون أن يتعمق ودون أن يسجل نقطة انطلاق محددة، من حيث يبدأ إبداعه في العمق، ومن المعروف أنه من الأفضل للفنان ألا يحدد لنفسه حالاً وسريعاً تلك النقطة التي سينظر منها إلى العمل كله، ويسجلها على شكل رسم ناجز ومنته، لأنه سيجد فيما بعد صعوبة في أن يبتعد عن هذا الرسم، عندما يقرر أن يتابع البحث مستقبلاً، وهكذا سينشأ جدار، يحول دون رؤية أفاق جديدة، وهذا الجدار نفسه يجعل المخرج في حصار طويل لا يقوى على الحركة، ووفقاً للطريقة التي اقترحها، بوسع الفنان أن يعوم على السطح، وأن يظل خياله على السطح، وألا يقف عند شيء ما، وأن يفحص المادة كلها التي يجري إعدادها في روحه، في داخله، فحصاً مبدئياً.

وإذ يلقي أو ينثر الفنان رسومه بالقلم الرصاص، ومن ثم أنظر أنا إليها بطرق مختلفة، ومقاربات مختلفة، لهدف أو مهمة العمل الرئيسة أو الأولى، فإنني أنزع منه إشاراته إلى الديكور الآتي، وأُخفي هذه الإشارات إلى وقت محدد، وفي الوقت نفسه أستمر في تحريك خياله باتجاه كل جديد، لم يسبق أن أُستخدم في مجالات أخرى، وأعمل دون أن يلاحظ هو ذلك، على أن أورّطه

في مهماتي الإخراجية، وهكذا أكون قد كيّفت للميزانسين الخطة المعمارية للخشبة والديكور الذي وجدته مريحاً لي وللممثلين، لخلق المزاج العام، وإيصال الروح الداخلية وأحداث المسرحية.

ولاحقاً وعندما يبدأ الفنان الحديث عن الملابس والماكياج، فإنني ودون أن يُلاحظني أُوجّه عمل خياله نحو الخط، الذي يحتاج إليه الممثلون المؤدون محاولاً أن أسكب حلم الفنان مع تطلعات الممثلين.

ومن خلال إيحاءات الفنان بالقلم الرصاص، حاولت أن أفهم ذلك الرئيس المهم الذي يشبه اللازمة في الموسيقى، وأن أمر بالخط الأساس لأعماله كلها، وليس سهلاً التخمين في هذه الأعمال، الخط الإبداعي للفنان ومزجه أو سكبه بخط المسرحية الأساس وتقديمها على الخشبة للسير معه خطوة بخطوة، والأصعب من ذلك، إعادته إلى طريق الصواب، عندما ينحرف عنه، لهذا السبب أو ذاك. الإكراه أو العنف، لا يجدي في مثل هذه الأحداث.

يجب التأثير على الفنان ليظل محافظاً على الطريق الصحيح.

جمعت الرسوم بالقلم الرصاص، التي كان الفنان نفسه قد نسيها، وأقمت معرضاً لأعماله، أي علقت هذه الأعمال على خشبة المسرح، وقد أعطتني هذه اللفتة، فرصة رؤية الطريق الذي قطعناه معاً، وفهم ما يجب علينا أن نفعله، وفي أي اتجاه علينا أن نمضي، وفي أغلب الأحيان، تكوّن من كل الرسوم تركيب يُعدُّ في الوقت نفسه، مُعبراً عن مشاعر وأفكار الفنان والمخرج أيضاً، ومن حسن حظنا، وأثناء الأعمال التحضيرية أنا ودوربوجينسكي، أننا كنا معاً دائماً، في الفترة الأولى، وأثناء زيارتنا إلى بيتربورغ كنا نلتقي بالطبع، وكان غالباً ما يأتي ليزورني في موسكو وأستضيفه في شقتي، هكذا كنا نلتقي يومياً.

عندما كنا نعمل معاً في (شهر في القرية)، ممثلين ومخرجين وفنان الديكور، لم نكن نختلف فيما بيننا، وإذا حدثت اختلافات، فلم تكن جذرية، وقد

ساعد مثل هذا الوضع على أن يحضر دوبوجينسكي البروفات والنقاشات الأولية، ويدخل في صلب عملنا في الإخراج وفي التمثيل، وبحث معنا، ودرس الجوهر الداخلي لمسرحية تورغينيف، بكلمة واحدة، لقد فعل في مجاله، ما فعله ساتس في الموسيقى.

عرف كلاً منا الآخر جيداً، عرف المسرحية وخطة المخرج وعمل الممثل، وذاتية وفردانية كل فنان من الذين شاركوا في صنع العرض والتطلعات العامة، والأحلام والآمال والصعوبات والمخاطر، ومع ذلك، فإن الفنان انعزل في ورشته، التي لم يخرج منها إلا نادراً لكي يبقى على اتصال معنا، إضافة إلى ذلك، فإنه لم يكن يبخل بالإجابة عمن يسألونه عن الماكياج والملابس، في حين أن المخرج من ناحيته كان يهتم دائماً بأن يكون الفنان والممثلون، وكل مبدعي العرض، على وفاق من حيث تطلعاتهم الإبداعية، وهذا من شروط العمل الجماعي، بل أهم شروطه، ومن الضروري، من أجله تبادل التنازلات، عندما يتطلب الأمر ذلك، وتحديد الهدف العام، وإذ دخل الممثل في أحلام الفنان أو المخرج أو الشاعر، والمخرج والفنان في رغبة الممثل، فإن كل شيء سيمضي على خير وجه.

الناس الذين يحبون ويقدرون ما يقومون به معاً، عليهم أن يُحسنوا الاحتكاك ببعضهم بعضاً، وعلى من لا يجيد تحصيل ذلك، ومن لا يتّبع الأساس العام، وإنما يسعى إلى الخاص والفردي الذي يفصله عن الإبداع الجماعي، عليه أن يشعر بالخجل.

هنا مقتل الفن، يجب الكف عن الحديث عنه.

دنكان وكريغ

أسعدني أن أتعرف إلى هذين الفنانين الكبيرين في (١٩٠٨-١٩٠٩) وأنا بالفعل لا أذكر التاريخ بالضبط، ولقد تركا لدي انطباعاً لا يُنسى.

حضرت حفلة دنكان مصادفة، ولم أكن أعرف عنها شيئاً قبل ذلك، بل إنني حتى لم أكن قد سمعت عنها، أو قرأت اسمها في الإعلانات التي سبقت مجيئها إلى موسكو، والغريب في هذا السياق، أن غالبية الذين كانوا في الحفلة تلك ينتمون إلى فن النحت، ومن هؤلاء مامنتوف إضافة إلى العديد من الممثلين والممثلات، والفنانين والفنانات وراقصات الباليه منهن بخاصة، وعندما ظهرت إيسادورا دنكان على الخشبة (دنكان إيسادورا (١٨٧٨-١٩٢٧): راقصة أمريكية مشهورة أنكرت ما يُسمى بالباليه الكلاسيكي، واعتبرت الرقص وسيلة من وسائل التعبير الطبيعية، وأنه مرتبط كحركة بالموسيقى، وأن هذا الارتباط عضوي، وتخلت عن الملابس الكلاسيكية في الرقص، وفي الوقت نفسه، كانت ترقص على موسيقى كل من بيتهوفن وتشايكوفسكي وشوبان، كانت تزور الاتحاد السوفييتي بين الحين والآخر، وقد أقامت في موسكو (١٩٢١-١٩٢٤))، لم يكن لظهورها ذلك التأثير القوي، أو الانطباع العاصف، وربما يُعزى السبب إلى العادة، فأنا لم أرَ سابقاً راقصة شبه عارية تقف على الخشبة، (النمرة) الأولى، قوبلت بتصفيق عادي، أو ربما متوسط، وحاول بعض المتفرجين أن يُصفّر على استيحاء، ولكن (النمر) الأخرى التي تلاحقت، كان بعضها مقنعاً ولافتاً للانتباه، ووجدتني غير قادر على الاحتفاظ بدمي البارد، وأنا أرى احتجاجات تنطلق من المتفرجين العاديين أو المبتدئين، فرحت أصفق بحماسة، وذهبت إلى أبعد من ذلك، واقتربت من مقدمة

الخشبة، وصفقت بقوة، عندما بدأت الاستراحة، ولكم أسعدني وجود مامنتوف إلى جانبي، الذي كان يفعل مثلي تماماً، ولقد أثار انتباه أولئك المتفرجين العاديين المبتدئين وجود فنان تشكيلي كبير، ومن ثم نحات وكاتب مرموق، إضافة إلى عديد من الفنانين الموسكوفيين المشهورين، وهم يحتفون بالراقصة الأمريكية، فارتبكوا وأرادوا أن (يعدلوا) من موقفهم، فتوقفوا عن (الشوشرة)، والأهم من هذا كما يبدو أن المتفرجين - وهم يرون النخبة تصفق بحرارة، انساقوا إلى محاكاتها، وهكذا اشتغل التصفيق ليطغى على جو المسرح كله، وتحول فيما بعد إلى هتاف عالٍ وتهليل قلّ نظيره، ولم تفتني بعد ذلك، حفلة من حفلاتها.

وقد أملت علي الضرورة الفنية، التي تنطلق من داخلي، استمرار هذه المتابعة، وبعد أن تعرفت على منهجها، وعلى أفكار صديقها كريغ العبقري[1]، أدركت أن ثمة في هذا العالم أناساً مختلفين في أرجاء مختلفة، وفي مجالات فنية مختلفة، محكومين بالمبادئ الخلاقة نفسها، التي تولد ولادة طبيعية، ولا يمكن أن تأتي بالتكلف أو التلفيق، يبدع كل منهم، وبأسلوبه الخاص، ودون أن يعرف الآخر، ولكن إذ يلتقي هؤلاء وأولئك، وبمحض المصادفة، فإنهم يُدهشون لتشابه أفكارهم، وهذا ما حدث بالضبط بالنسبة إلي ولدنكان، فقد فهم كل منا الآخر، حتى قبل أن ينطق بكلمة واحدة، فأنا لم ألتق دنكان من قبل، ولكن في رحلة لها فيما بعد، جاءتنا إلى المسرح، وحضرت العرض، وكان علي أن أرحب بها كضيفة محترمة، وانضم إليَّ أعضاء الفرقة كلها، وصار الترحيب جماعياً، الترحيب بفنانة أحببناها وقدرناها كلنا.

لم يكن بوسع الفنانة الحديث عن فنها، بشكل منطقي ومُنظم، لم تكن الأفكار العظيمة عن قصد، بل كانت تردها مصادفة، وفي حالات أقل ما يُقال

---

(١) غوردون كريغ: (١٨٧٢-١٩٦٦) مخرج وفنان ديكور انكليزي، من أشهر أعماله (هاملت) شكسبير، كانت المرة الأولى التي زار فيها روسيا ١٩٠٨. المترجم.

عنها إنها عادية واقعية من الحياة اليومية، والدليل على ذلك، أنه عندما سُئلت عن معلمها في الرقص، أجابت: «تريبسيكورا، ربة الرقص، رقصت منذ اللحظة الأولى التي وقفت فيها على قدمي، ثم رقصت طيلة حياتي، الناس كلهم، البشرية كلها يجب أن ترقص! هكذا كان، وهذا ما يجب أن يكون دائماً، ومن العبث أن ينأى الناس عن الرقص، الرقص حاجة طبيعية للإنسان، لا يمكن الاستغناء عنها، لقد منحتهم الطبيعة إياها، وهذا كل ما هنالك!» قالت ذلك بلغة رقيقة ومُحببة، وبلغة أمريكية/ فرنسية Et voila tout .

وفي مرة أخرى، قالت بعد أن انتهت حفلتها، واحتشد الناس حولها في الكواليس، وضايقوها: «أنا ببساطة لا أستطيع أن أعمل هكذا، وبهذه الطريقة، إذ قبل أن أقف على خشبة المسرح، وأبدأ الرقص، يجب علي أن أضع مُحركاً في داخلي، في روحي، وما إن يبدأ هذا المحرك العمل، يبدأ جسدي وساقاي وذراعاي بالتحرك، إلى جانب إرادتي بالطبع، وإذا لم تتح لي إمكانية وضع المحرك في روحي، في داخلي، فإنني أعجز عن الرقص...» وأنا أيضاً لست بعيداً عن مثل هذا التصور، فعندما لا أُفلح في العثور على هذا المحرك الإبداعي، وأضعه في داخلي، في روحي، لا أستطيع أن أعمل أو أقف على الخشبة.

ومن البداهة أنني راقبت ولاحظت دنكان أثناء العرض، بل وأثناء (البروفة)، وأثناء البحث، عندما انطلقت من الإحساس أو الشعور الذي تولد لديها، ومن ثم التغير الذي طرأ على ملامح الوجه والعينين المتألقتين، وبالتالي الانتقال إلى إبراز ما كانت تخفيه في روحها.

وحينما تأملت في أبحاثنا كلها في المسرح، وبمقارنة ما كنا نقوم به نحن مع ما تقوم به دنكان، اكتشفت أننا نسعى إلى غاية واحدة، في مجالين مختلفين من مجالات الفن، ولاحظت أن الفنانة، أثناء حديثها عن الفن والفنانين، كانت لا تنفك تردد اسم غوردون كريغ، وكانت ترى فيه عبقرياً لا ينتمي إلى بلاده فحسب، وإنما إلى العالم كله، وينبغي أن يعيش في المكان

الذي يساعده على إظهار موهبته، وحيث تتوفر له أفضل الظروف، وأفضل الأجواء، وأردفت تقول: «مكانه في المسرح الفني».

لذلك كتبت رسالة إليه، تحدثت فيها عن مسرحنا، وأقنعته بالسفر إلى روسيا، وأنا بدوري سعيت لدى الإدارة لإقناعها، بالكتابة إلى المخرج العظيم، لكي يعطي مسرحنا دفعاً، ويسكب فيه قطرات الاندفاع، ويمده بالخميرة الروحية الجديدة، في وقت شعرنا فيه أن مسرحنا يمكن أن يُقلع، متجاوزاً العقبة الكأداء في طريقه، وعلي أن أعترف بفضل زملائي الذين درسوا الموضوع بجدية ومسؤولية كفنانين حقيقيين، ثم قرروا إنفاق مبلغ طائل، لكي يرتقوا بفننا ويمضوا به قدماً، وهكذا كُلف كريغ بإخراج مسرحية (هاملت) شكسبير، وتضمن التكليف قيامه بتصميم الديكور، إضافة إلى الإخراج، لأنه بالفعل هذا وذاك، وقد عمل في شبابه في مسرح إيرفينغ في لندن، ثم ممثلاً، وتمايز في هذا المجال، وإضافة إلى ذلك، فقد ورث الفن عن أمه إيلين تيري الممثلة المعروفة، ووالده المهندس المعماري كريغ.

صادف وصوله إلى موسكو يومٌ من أيام الصقيع، رغم هذا، فقد كان يرتدي معطفاً خفيفاً، مما يلبس في الربيع عادة، وقبعة من اللباد بأطرافها الكبيرة، واضعاً شالاً حول رقبته، ولم يكن في جيبه قرش واحد، والغريب، وربما الطريف أيضاً أن الرجل أقام في فندق فخم، ورأيت أن علي وقبل كل شيء، أن أعطيه ملابس دافئة، تتلاءم مع قسوة الشتاء الروسي، وإلا كان عرضة للإصابة بالتهاب الرئة، كان أقرب الناس إليه، ومنذ اللحظة الأولى، سوليرجينسكي، ويبدو أنهما شعرا بالتقارب الإبداعي، وبأن كلاً منهما فنان موهوب، وظلا هكذا ولم يفترقا أبداً، وكان منظرهما، وهما مع بعضهما جنباً إلى جنب، مثيراً للدعابة، سوليرجينسكي قصير القامة، في حين أن كريغ ضخم طويل القامة، وربما جمعتهما أيضاً تلك الروح المرحة، وحب الحياة.

كريغ بشعره الطويل، وعينيه الجميلتين، في قبعة روسية، ومعطف من الفرو الثمين الذي يلبسه التجار عادة، والآخر بجسمه الضئيل ومعطفه الكندي

القصير، ولم يكن شكلهما هو المضحك فقط، وإنما اللغة التي يتواصلان من خلالها، كريغ يرطن بألمانية/ انكليزية، والآخر بلغته الانكليزية/ الأوكرانية، ولك أن تتخيل ما يمكن أن يحدث من سوء تفاهم نتيجة ذلك، أو كما يقولون باللاتينية qui qro quo، أما أنا فقد شعرت وأنا أحتك به، أني أعرفه منذ زمن طويل، وهكذا كان شعوره أيضاً، وبدا لنا أننا نكمل حديثاً كنا بدأناه البارحة، شرح لي أفكاره حول الفن، وما يؤمن به، وأطلعني على رسوم و(اسكيزات) كان قد أحضرها معه، وكان يؤمن أنها تنتمي إلى الفن الجديد، الذي كان يبحث عنه، خطوط وسحب وحجارة وأشياء تشبه جذوع الأشجار، وأشياء توحي لك بحركة صاعدة نحو السماء، تكاد لا تتوقف.

تحدث كريغ عن تلك الحقيقة التي لاريب فيها، وهي أنه لا يجوز أن نضع جسد الممثل جنباً إلى جنب مع القماش (الخيش) المنظر المرسوم، وأنه لابد من وجود كل من النحت والعمارة، ومواد الأبعاد الثلاثة، على خشبة المسرح، لتشكل الخلفية التي من خلالها يظهر جسد الممثل. الرسوم التي عرضها عليَّ - وهي رائعة - لم تكن تلبي رغباته ومتطلباته، سواء تلك التي وضعها لمسرحية (مكبث)، أو المسرحيات الأخرى، كان مثلي يكره الديكور المسرحي، وكان يرى أيضاً أنه لابد من خلفية بسيطة للممثل، خلفية يستطيع الإنسان من خلالها أن يرسم عديداً من الأجواء والحالات أو الأمزجة، على أن يستعين بالمقابل بالخطوط والإضاءة (البقع الضوئية)، وذهب إلى القول إن كل عمل فني ينبغي أن يكون مصنوعاً من مادة ميتة كالحجر أو الرخام، أو البرونز، أو الخيش أو الورق، أو غير ذلك من المواد التي تمتزج مع بعضها بعضاً بطريقة متوازية ومتناغمة، لتتحول إلى شكل فني، مرة وإلى الأبد، وعلى هذا الأساس، فإن المادة الحية، وهي هنا جسد الممثل، التي تتغير باستمرار، لا تصلح للإبداع.

رفض كريغ أولئك الممثلين، ولاسيما الذين لا يملكون فرادتهم وتمايزهم، بمعنى آخر أنهم أنفسهم ليسوا أعمالاً فنية، كالممثلة دوزيه أو

سلفيني، إلا أنه كان يرى موت المسرح في المرأة: (النساء يقتلن المسرح، وهن يسئن استخدام ما لهن من سطوة علينا نحن الرجال، إنهن يسئن استخدام أنوثتهن).

كان يحلم بمسرح ليس فيه نساء أو رجال، أي ألا يكون فيه ممثلون على الإطلاق، كان يريد أن تحل الدمى والعرائس محل الممثلين والممثلات، فالدمى ليست لديها العادات السيئة، أو إيماءات الممثلين، أو الوجوه المصبوغة أو الأصوات المبالغ بها، أو النفوس الرخيصة، قولاً واحداً، كان الرجل يؤمن أن الدمى يمكن أن تنظف أجواء المسرح، وأن تضفي عليه الرصانة والجدية، وأن المادة الميتة التي ذكرها، والتي تصنع منها يمكن أن تتيح الفرصة، لوجود ذلك الممثل الحقيقي، الذي يعيش في روح كريغ وخياله وأحلامه، لكنه وكما اتضح فيما بعد، أن إقصاء الممثلين والممثلات، لم يمنعه من التمتع بإبداعهم من خلال عمل بسيط تلوح منه الموهبة الحقة، سواء كان رجلاً أو امرأة.

صادفته مثل هذه الموهبة، فإنه سرعان ما يتحول إلى طفل يثب من مكانه، ويجري نحو مقدمة الخشبة، ليكون على مقربة من الممثل أو الممثلة، فارداً شعره الأشيب الطويل، ولكنه ما إن يرى عملاً غير موهوب حتى يكتئب ويعود القهقرى إلى الممثل (الماريونيت) الدمية، ولو قدّر له أن يعمل مع عمالقة كسلفيني ودوزيه أو يرمولوفا أو موسكفين أو كاتشالوف وشليابين بدلاً من أولئك الذين لا موهبة لديهم، أي كوّن فريقه على طريقته لربما غير رأيه وعدل عن الماريونيت (الدمى)، وشعر بالسعادة لأن حلمه قد تحقق.

الواقع أن تناقضاته كثيراً ما ضايقته وأربكته، وأعاقت طموجه الفني، ولاسيما ما يتعلق بمتطلباته من الممثلين، وعندما رأى فرقتنا على أرض الواقع، وتعرف إليها جيداً وعلى شروط العمل وظروفه، وافق على أن يعمل مخرجاً في مسرح موسكو الفني، وعلى أن يأتي إلينا لمدة عام، وهكذا سافر

إلى فلورنسا ليعد رسومه وخطته الإخراجية، وبالفعل وبعد عام، عاد ليعمل على إخراج (هاملت) حاملاً معه تصميمه للديكور.

وبدأ العمل الممتع، وكان هو المشرف، ونحن - أنا وسوليرجينسكي - مساعدان له، وانضم إلينا أيضاً المخرج ماردجانوف الذي أسس (المسرح الحر) في موسكو، وفي الغرفة التي خُصصت لكريغ، لتكون خاصة بالبروفات، كان يتصدرها ماكيت لدمية كبيرة على الخشبة، عليها بناء على طلب المخرج الانكليزي، إضاءة كهربائية، ولما كان لا يؤمن بوسائل الإخراج التقليدية، مثلي، كالكواليس والمناظر المرسومة تخلى عنها، ولجأ إلى الستائر والبارفانات البسيطة المثناة التي يمكن وضعها على الخشبة في أوضاع عديدة.

أعطى هذا النوع من الديكور، إيحاءات للأشكال المعمارية من شوارع وأزقة وساحات وقاعات وأبراج... وهذه الإيحاءات بدورها أكملها خيال المتفرج نفسه، الذي يكون بهذه الطريقة مشاركاً في الإبداع.

المواد التي اقترحها كريغ، لم يكن قد حددها بالضبط، لأن المهم بالنسبة إليه كان أن توجد أو أن تتوافر بشكل عفوي أقرب ما تكون إلى الطبيعة، وبعيداً عن التكلف والاصطناع، وافق على أن يتعامل مع الحجر، والشجر كخامة لم تُصنع، ومع المعدن كتجربة وكحل وسط، كان يوافق على استعمال الخيش إلا أنه لم يكن يقبل مطلقاً تقليد هذه المواد عن طريق الورق المقوى، أضف إلى ذلك، أنه كان يمقت ما تصنعه المعامل من مواد مسرحية، وما يعرض في السوق من مواد مزيفة غالباً ما يتلقفها التافهون، ويبدو أنه لم يجد ما هو أبسط وأفضل من ستائره وبارفاناته، لخلق خلفية للممثل، إنها أشياء بسيطة وطبيعية، لا يمكن أن تؤذي العين، إضافة إلى أنها أبعاد ثلاثية كجسد الممثل، وهي أيضاً جميلة، ولاسيما بوجود الإضاءة وإمكانياتها غير المحدودة، التي تسقط على ثناياها وتعرجاتها وتقوساتها

الهندسية التي توفر للإضاءة، الضوء القوي والمتوسط والظل وحرية الحركة والتدرج.

من أحلام غوردون كريغ إلغاء الاستراحة بين الفصول، وإلغاء الستارة نفسها وهي ترتفع وتهبط، ومن أحلامه أيضاً أن يدخل المتفرجون صالة المسرح، فلا يجدوا أية خشبة مسرحية، مهما كان نوعها، شرط أن تكون ستائره التي اقترحها وبرفاناته امتداداً معمارياً للصالة، ولكن يجب أن تنسجم معها انسجاماً وتتناغم تناغماً تاماً، حتى إذا بدأ العرض المسرحي، تحركت الستائر والبرفانات حركة سريعة رشيقة، تأخذ من خلالها أضلاعها أشكالاً وتكوينات جديدة، وتنتهي بعدها بسكون، ثم ينسكب عليها الضوء من مكان ما، فيعطيها رونقاً جديداً، يساعد المتفرجين على أن يحلموا ويتخيلوا عالماً آخر، رمز له الفنان رمزاً خفيفاً، لكن هذا العالم يصير حقيقياً، بفضل الألوان التي يخلقها خيال المتفرجين، وها أنذا الآن أتذكر كلمات دنكان عن كريغ، تقول الكلمات: إنه لا يعرف كيف ينظّر أو يفلسف، وإنما كيف يمسك الفرشاة، ويبدأ العمل، لم يكن الكلام وسيلته لطرح آرائه أو لشرح وجهات نظره، وإنما ألوانه وخطوطه، إن سر كريغ يكمن في معرفته الواسعة والدقيقة بكل ما يتعلق بخشبة المسرح، وهو قبل كل شيء مخرج عبقري، ولكن كونه مخرجاً لا يحول دون كونه فناناً مصوراً رائعاً.

كان غوردون كريغ قد أحضر معه كل ما لديه من رسوم ومخططات وتصاميم، ولاسيما ما يتعلق منها بمسرحية (هاملت)، وضعها على ماكيت كبيرة، اتضحت عبقريته الفنية وذوقه، وعبّر عنها عبر تركيب الزوايا والخطوط وطرق الإضاءة، ببقع الضوء والأشعة التي كان يلقيها على الخطوط الهندسية والبرافانات والستائر.

كان يضع على الخشبة دمى لتكون كالممثلين، وكان يجلس حول طاولة، ويأخذ في شرح الميزانسين (التشكيل الحركي) لمسرحية هاملت، ثم يبدأ بتحريك الدمى على الخشبة، وفي يده عصا طويلة، مشيراً إلى حركات

الممثلين، وكنا نحن في هذا الوقت، نتابع الخط الداخلي لتطور المسرحية، ومن خلال متابعتنا له، كنا نفسر لأنفسنا أسباب وبواعث تحرك الشخصيات ونسجلها في النسخة الإخراجية، ولاحظنا ونحن نقرأ النص - منذ الصفحات الأولى - أن ثمة اختلافاً بين النص الانكليزي الأصلي، والنسخة الروسية، وقد اكتشفنا أن الترجمة الروسية غالباً ما تفشل في نقل الجوهر الداخلي للنص الشكسبيري، وتعوزها الدقة أيضاً في كثير من الأحيان، وقد برهن كريغ على ذلك من خلال الرجوع إلى عديد من المراجع الانكليزية التي تتناول مسرحية هاملت والتي كان قد أحضرها معه، وبسبب الترجمة غير الدقيقة، نشأت حالات كثيرة من سوء التفاهم، ومن هذه الحالات، المشهد الذي يلتقي فيه هاملت أمه، تسأله هذه الأخيرة: «ماذا أفعل؟» فيجيبها: «افعلي فقط ما لا أقوله لك، اذهبي، افسقي مع الزوج الجديد»، ومن الطبيعي أن قول هاملت هذا، أنه لا يثق بأمه ويظن بها السوء، وأنها لا تقبل تصحيح سلوكها، وعندما يومئ لها بيده، فإنه يقصد السخرية، وانطلاقاً من هذا التفسير، فإن الممثلة التي تؤدي دور الملكة غالباً ما تقدمها كإمرأة غارقة في العيوب، وفي الواقع ووفقاً لكريغ، فإن هاملت.. وحتى النهاية، يرى في أمه إنسانة رقيقة، يحبها من أعماقه ويعاملها معاملة احترام واهتمام، يرى أنها امرأة سطحية، أُخذت بمظاهر القصر وغواياته.

وكلام هاملت الذي يبدو وكأنه يدعوها إلى المزيد من الفجور، يفسره كريغ على أنه رقة انكليزية خالصة، تفيض بها لغة شكسبير، وقد تومئ بمعنى سلبيٍ، ولهذا السبب فهم كريغ دور الوالدة بصورة إيجابية لا سلبية، وكريغ يرى أيضاً أن ما يرمي إليه الأبن، يعني في الواقع «لاتفعلي، لا تفسقي، لا تذهبي إلى الملك، لا تفعلي ما يشير إليه ظاهر كلماتي».

يستطيع المرء أن يسوق الكثير من عيوب الترجمة، عندما يفحص ما بين السطور، ويدقق في المعنى الحقيقي.

لقد وسّع كريغ إلى حد كبير، مضمون المسرحية الداخلي، وهاملت في عُرفه، وكما يفهمه هو، أنقى وأفضل إنسان يمشي على الأرض، وأنه الضحية التي تكفر عن خطايا البشر، وهو ليس مجنوناً أو سوداوياً أو مضطرب العقل، وكل ما في الأمر، أنه تأمل الحياة، وعالم ما بعد القبر، حيث غرق والده فيه، ومنذ تلك اللحظة صار الواقع الحقيقي بالنسبة إليه مختلفاً، ينظر في هذا الواقع مُتأملاً ليتعرف على سر الحياة ومغزى الوجود والحب والكراهية، لقد وقف على حقيقة ما يجري في القصر، عرف معاني جديدة مختلفة تماماً عن تلك التي كان يعرفها، وما لبث أن وجد نفسه في مواجهة مشكلات معقدة وصعبة ومُحيّرة، يقع حلها على كاهله، وهي نفسها التي تعرض لها والده وأودت بحياته، إنه أسير اليأس والحيرة، ولو أن بوسعه حل المعضلات كلها بقتل الملك، لما توانى عن هذه المهمة، ولكن المسألة ليست في القتل، ولكي يخفف من آلام والده، عليه أن يبدأ بتنظيف القصر، وعليه أن يمتشق سيفه، ويمضي متجولاً في المملكة كلها، ليقضي على الأشرار، ويبعد عن نفسه الأصدقاء السابقين ذوي النفوس الفاسدة، أمثال روزنكراتس وغولدنستيرن، محافظاً في الوقت نفسه على الطيبين النظيفين أمثال أوفيليا من الهلاك، هاملت بوصفه رجلاً نبيلاً، وإنساناً تضيق نفسه بطموحاته وتطلعاته ومحاولاته المستمرة لمعرفة معنى الوجود، يبدو في عيون الناس العاديين الذين يعيشون وسط شؤون القصر، أسرى القضايا الصغيرة، يبدو مجنوناً، وإذ يتحدث غوردون كريغ عن البلاط، فإنما يعني العالم بأسره، ولا شك أن مثل هذه القراءة الواسعة، لابد أن تنعكس على الشكل الخارجي للعرض، فثمة مقياس كبير، ولوحات فخمة زخرفية، ولها لمعانٍ مثل الحق الإلهي.. والسلطان والاستبداد والطغيان والحياة الباذخة، كريغ يحاول أن يجسّد هذا كله من خلال ألوان الذهب التي كانت أقرب إلى السذاجة، اختار لذلك الورق المذهب البسيط الذي يشبه ذلك الذي يستخدمه الناس، في تزيين أشجار عيد الميلاد، والذي كان يلصقه على جميع الستائر والبرافانات في مشاهد البلاط، في المسرحية كلها.

كان يحب ذلك النوع من الحرير، المشجّر الرخيص الناعم، الذي يتحول فيه اللون الذهبي إلى لون ساذج يشبه ذلك الذي يختاره الأطفال عادة، أما الملك والملكة، فقد اختار كريغ لهما عرشاً عالياً، وملابس من الحرير مذهّبة، مصنوعة من الحرير المشجّر، الذي أشرنا إليه، وتبدو حولهما جدران غرفة العرش المذهّبة، وعلى كتفيهما يتدلى ثوب مذهّب، سُمّاقي اللون، تتسع أذياله حتى تغطي معظم الخشبة، ثم تتهدل في الفتحة التي في الوسط، ومن خلال هذا الثوب، تُرى فتحات يبرز منها عديد من رجال البلاط، وهم يمدون أعناقهم نحو العرش، المنظر كله يشبه بحراً من الذهب تتلاطم فيه أمواج من الذهب، تعلو حيناً وتنخفض حيناً آخر.

لكن هذا البحر من الذهب، لا يبرق من خلال مؤثرات مسرحية ملفقة أو مزيفة خادعة، لأن كريغ لم يُظهر المشهد تحت أشعة تأتي من البروجكتورات، أو الإضاءة الكشافة، تجعل الذهب يلمع في أماكن محددة بصورة متوهجة/ مرعبة، وتستطيع أن تتخيل الذهب وقد غُطي بالأسود دلالة على الحداد، كانت صورة لأبهة الملك، كان هاملت يتخيلها في أحلامه المضنية، وفي وحشته ووحدته المريرة التي كان يعانيها بعد موت والده.

يقدم كريغ في هذا المشهد الافتتاحي نفسه مؤلفاً لمونودراما، مونودراما هاملت، فها هو هاملت يجلس قرب سور القصر الحجري، مستغرقاً في أفكاره، وهو يتخيل صورة تلك الحياة الغبية، حياة البلاط الشهوانية المترفة الباذخة، حياة ذلك الملك الداعر الذي يكرهه، أضف إلى ذلك المشهد المُبهر بأفكاره الغريبة والانطباعات الغامضة التي يتركها، مؤثرات مثل أصوات الطبول والأبواق النحاسية.. التي اختلطت أصواتها لتشكل نشازاً لا يُطاق، فهي متنافرة تصم الآذان بضجيجها، وتعلن للعالم أجمع عن العظمة الإجرامية، ونفاق الرجل الشرير الذي احتل العرش.

كانت الموسيقى من وضع الموسيقار إيليا ساتس، الذي كان كعادته يحضر بروفات كريغ كلها، ومن المشاهد الأخرى التي لا تُمحى من

الذاكرة، ذلك الذي استطاع كريغ عبره كشف أسرار المضامين الداخلية كلها في لحظة من اللحظات، ممر طويل لا نهاية له، يبدأ من (الكالوس) الأول الخلفي حيث يتلاشى الممر وينتهي في بناء القصر، وكانت الجدران ترتفع شاهقة، حتى لتعجز العين عن رؤية رؤوسها، وكانت مع ذلك مغطاة بالورق المُذهب ومضاءة بالأشعة المائلة، التي تلقيها عليها (البروجكتورات) الكاشفات، في هذا القفص المُذهب كنت ترى خيال هاملت الأسود المعذّب، خيال الرجل الصامت، الساكن، الموحش، الغارق في أحزانه - وقد انعكس على المرآة الذهبية، الجدران، الممر، وفي الوقت نفسه، كان الملك الذهبي، هو وبطانته يرقبون الخيال من مقاعدهم، ثم يمر الملك الذهبي.. والملكة الذهبية من الممر ذاته.

تدخل الآن فرقة الممثلين، وهي تحدث بدخولها ضجة وضوضاء بملابسها المسرحية البرّاقة، وقد وضع أفرادها الممثلون في قبعاتهم ريشاً طويلاً كالهنود، وراحوا يمشون مشية مسرحية متزنة/ على إيقاع الناي والمزمار والصنج والطبل، وكانوا يحملون معهم أجزاء من مناظر ذات زخارف وألوان عديدة، وصناديق فيها ملابسهم وأقنعة كوميدية وتراجيدية ورايات وأسلحة، إضافة إلى كل ما أمكنهم حمله من الآلات الموسيقية القديمة.

الممثلون أنفسهم يجسدون احتفالات رائعة من الفن المسرحي، إنهم يملؤون قلب الملك الحاكم فرحاً ومرحاً، أما هاملت المسكين، فلا يناله إلا الشقاء والمعاناة والعذاب، وهنا ينظر كريغ إلى هذه الفرقة بعيون هاملت: بدا هذا الأخير متحمساً عند دخولهم، كان كعادته وهو في ريعان الشباب ممتلئاً حماسة وقوة، قبل وفاة أبيه، وقف هاملت محيياً ضيوفه الأعزاء، وبدا مرحاً، إذ يرى ويشهد لحظات الفن الذي يجعل أعصابه تسترخي، وتسكن نفسه، وتخفف من ثقل همومه، ولقد أحسن هاملت استغلال هذه اللحظة، ولم يتركها تفلت منه، اندمج مع الممثلين، تفاعل معهم، وهم في مكان مستقل في الخشبة

الخلفية (الكواليس) منهمكون بالماكياج والملابس على أنغام آلات موسيقية، كان أصحابها يضبطونها في العرض الذي يُقدم في القصر، يبتكر كريغ لوحة ضخمة، مقدمة الخشبة تتحول إلى خشبة لمسرح القصر، ويتحول ما تبقى من الخشبة إلى صالة للمتفرجين.

من خشبة مسرح القصر إلى المنفذ، ثمة درج نحو الأسفل، وعلى الجانب الآخر من المنفذ صعود بدرج واسع عريض، يقود إلى العرش العالي، الذي يجلس عليه الملك والملكة، وتجلس الحاشية على الجانبين، قريباً من الجدار الخلفي، في عديد صفوف، ويرتدي هؤلاء، كالملك والملكة ملابس مُذهّبة عليها أردية تذكّر بالتماثيل البرونزية، يقف الممثلون على مقدمة الخشبة، وهم يرتدون ملابس استعراضية، ظهورهم نحو متفرجي مسرح موسكو الفني، ووجوههم نحو الملك والملكة، ويبدؤون العرض، وفي الوقت ذاته، نرى كلاً من هاملت وهوراشيو، يختبئان خلف العمودين، كي لا يراهما الملك، وكي يراقبا ردود أفعاله، أما الملك والحاشية، الغارقون في الذهب، فكانوا مغمورين في مكان مظلم، يُسلّط عليهم شعاع، غير ثابت من الضوء، أما هوراشيو وهاملت والممثلون، فكانت تغمرهم إضاءة قوية باهرة، تضفي على ملابسهم ألوان قوس قزح، وعندما يظهر الخوف والرعب على وجه الملك، نرى هاملت وقد قفز من مكانه، أصبح في مواجهة الملك وحاشيته، ونلاحظ هنا نوعاً من الاضطراب يسود المكان الذي كان يجلس فيه الملك، وكأن فضيحة قد حدثت، نرى بعدها الملك وهو يهرع نحو بقعة الضوء الساطعة، في مقدمة الخشبة، ونرى هاملت يتبعه، يقفز كما لو أنه نمر يطارد فريسته.

لم يكن المشهد الختامي - مشهد المبارزة - أقل من ذلك إبهاراً وجمالاً.

وضع كريغ في هذا المشهد أكثر من خشبة مسرح، أو العدد الأقل الذي تسمح به الخشبة نفسها، وكذلك سلالم وأعمدة. الملك والملكة ثانية في الأعلى،

على العرش، وفي مقدمة الخشبة في الأسفل، المتعاركون، وأوستريك، في ملابسه القبيحة الزاهية المُبهرجة، معركة قاسية ثم الموت، وأخيراً هاملت المُسجى على عباءته السوداء... وبعيداً، كنت ترى غابة من الرماح، تتحرك في كل الاتجاهات، وأعلام فورتنبراس وجنوده، يقترب تدريجياً، كأنه ملاك هبط من السماء، ليجلس على العرش الذي أُفرغ للتو، والذي رقدت جثتا الملك والملكة في أسفله، تأتي بعدها مراسم الجنازة، من مارش الدفن إلى الأعلام والرايات التي تُنكس ببطء، وهي تشير إلى النصر، لكنها في الوقت نفسه، تشير إلى احترام لجثمان هاملت، وهو مستلقٍ ميتاً، أفضل مطّهر للأرض، وأفضل من وصل إلى سر الوجود.

هكذا ووسط لمعان الذهب الشرير، والمنشآت المعمارية الضخمة، التي تعبر عن حياة القصر التي صارت الجثة، بالنسبة لهاملت، أما حياته الخاصة، فإنها تتدفق في جو آخر، جو غامض.

كان المشهد الأول من المسرحية، مثالاً على هذه الحياة، فعندما ارتفعت الستارة للمرة الأولى، رأينا أركاناً غامضة، وممرات كأنها ألغاز، وأضواء غريبة، وظلالاً عميقة، ورجالاً من حامية القيصر، ثم سمعنا همهمات لا يُعرف كنهها، وكأنها تصدر من تحت الأرض، وأناشيد لها أنغام وألحان مختلفة، وكأنها تختلط بضربات تجيء من تحت الأرض، فتمتزج بها، أي بهذه الأنغام، يُضاف إلى ذلك صفير الريح، وتلك الصيحة الغريبة الآتية من بعيد.

وفي الوقت نفسه، يظهر شبح والد هاملت من بين البرافانات الشاحبة الرمادية التي كانت تمثل جدران قصره، في ذلك الوقت، في آخر الليل، ليبحث عن ولده، ولم يكن سهلاً أن يتعرف عليه المرء، لأن ملابسه، كانت من لون الجدران نفسها، بل ربما، لم يكن في وسع أحد التعرف عليه، في بعض الأحيان، لكنه كان ما يلبث أن يظهر من جديد من خلال شعاع الضوء الآتي من الكشاف، وكان ذيل عباءته الطويل ينسحب من خلفه،

كأنما أخافته صيحات رجال الحرس، فبدا وكأنه يختفي في نوافذ القصر وجدرانه.

في اللوحة الثانية التي تجري أحداثها في القصر أيضاً، نرى هاملت ورفاقه يختبئون في نوافذ عميقة، منتظرين ظهور شبح الأب، وبالفعل ها هو يقفز أو يتقافز فوق الجدران، من الصعوبة بمكان بالنسبة للمتفرج، كما لهاملت أن يتأكد أنه هو الذي يتحرك أمامه، حركة الشبح تجري فوق أعلى مكان من أسوار القصر على خلفية سماء مقمرة، حيث تبدأ ومن بعيد تصطبغ بلون أحمر، وهو أول ما يأتي من الشرق، مع أشعة الشمس التي أخذت في الطلوع، يقود الشبح، هاملت إلى هذا المكان النائي، ليبتعد به عن ذلك الجحيم الذي قاسى فيه وعانى من غدر أخيه، وليكون في الوقت نفسه قريباً من السماء التي كانت روحه تتنزه فيها، وقد أضنتها الآلام، كانت ملابس الأب من النوع الشفاف، تبدو وكأنها مصنوعة من الأثير السماوي، وقد انسكب عليها، على الملابس ضوء القمر، بيد أن صورة هذا الجثمان الأسود الذي يرتدي معطفاً من الفرو الثقيل، يوحي بأن والد هاملت المقتول، لايزال مشدوداً إلى هذا العالم المادي المليء بالأحزان والآلام، وأنه كان يحاول عبثاً أن يعرف سر الوجود الأرضي، وما يجري هناك في العالم الذي جاء منه شبح الأب.

وهذا المشهد، كغيره من المشاهد ينطوي على غموض ولغز قاسيين، وثمة ما هو أكثر من هذا الذي يقول فيه هاملت: أن نكون أو لا نكون، هذا هو السؤال. لم نستطع تنفيذه، كما كان يريده كريغ، وكما رسم (الاسكيز)، كان هناك ممر طويل في القصر، ممر كالح معتم، فَقَدَ نضرته الملوكية الذهبية القديمة العريقة في نظر هاملت، لقد اتشحت الجدران الآن بلون أسود، وأخذت ظلال وأخيلة، تكاد لا تُرى، تزحف عليها، كأنها تخرج من باطن الأرض، وما هذه الظلال والأخيلة إلا تجسيد لتلك الحياة الأرضية التي أصبح هاملت يكرهها، كما هي تجسيد لذلك الرعب، الذي هيمن على هاملت بعد وفاة أبيه، ولاسيما بعد أن نظر للحظة واحدة إلى العالم الآخر، عالم ما بعد

الموت، يقول هاملت وقد أخذه الرعب والقرف: (أن نكون/ أي الاستمرار في الحياة، تعني بالنسبة له العذاب والغرق في الألم والهموم).

وفي الجانب الآخر من هاملت، وعلى (الإسكيز)، فقد صوره كريغ كشريط من الضوء عليه أشعة ذهبية تلمع حيناً وتختفي حيناً آخر، امرأة جميلة، فضية، ناعمة تحاول جذبه أو إغواءه، وهذا ما يدعوه هاملت بـــ (أن لا نكون) أي الموت، عدم البقاء في هذا الكون الكئيب، واللعب المتبادل بين النور والظلام، يعبّر مجازاً عن تردد هاملت بين الحياة والموت، مرسوم بطريقة رائعة في (الإسكيز) الذي لم أستطع أنا المخرج نقله أو تنفيذه على الخشبة.

سافر كريغ إلى إيطاليا، بعد أن شرح لنا - أنا وسوليرجينسكي - كيفية تنفيذ المهمات التي تركها، وبالفعل أخذنا على عاتقنا تجسيد كل ما طلبه، لإخراج العرض إلى حيز الوجود، وبدأ العذاب من تلك اللحظة، فثمة مسافة هائلة، تفصل بين الحلم الرائع السهل، الذي يراود الفنان أو المخرج والواقع وتجسيده على خشبة المسرح! ما أبشع وسائل التنفيذ المسرحية وأغلظها، وما أغبى التقنية المسرحية وأسخفها، ويا لها من سذاجة! لماذا العقل الإنساني مُبتكر خالق، عندما يتعلق الأمر بوسائل القتل وطرق القتل، قتل الإنسان لأخية الإنسان في الحرب؟ ولماذا يغدو العقل الإنساني آلة غبية بل في منتهى الغباء عندما يحاول الإنسان أن يلبي رغبات قلبه، أحلامه، أعماقه التي ينبع منها الجمال، ويبدو أنه لامكان للابتكار في هذا المجال.

إن الابتكارات والاختراعات في المجالات الإلكترونية، كالراديو مثلاً أو الأشعة السينية، تأتي بالأعاجيب، إلا عندنا في المسرح!

كان بوسعنا أن نستفيد منها تقنياً وجمالياً، كان بوسعها أن تطرد مرة وإلى الأبد تلك الأصباغ المغرقة، وذلك الورق المضغوط، إضافة إلى الإكسسوارات البغيضة، التي لا تبهج العين.

دع ذلك الوقت الذي ترسم فيه الأشعة في الهواء الطلق، أشباحاً بألوان جميلة وخطوط مركبة مدروسة، يأتي بسرعة، ولندع أشعة أخرى تضيء

جسد الإنسان، وتعطيه ذلك التخطيط غير الواضح، والشفافية التي نعرفها في الأحلام، والتي من دونها لا نستطيع أن نمضي في عملنا، عندها نستطيع أن نحقق رؤية كريغ واقتراحه حول شبح الموت، في شخصية المرأة في مشهد (أن نكون أو لا نكون) عندها يمكن بالفعل، أن نجد لها حلاً تشكيلياً أصيلاً وأرضية فلسفية، والقراءة التي يقدمها كريغ في ظروف الوسائل المسرحية العادية، تبدو كأنها ليست أكثر من حيل مسرحية، وللمرة المئة لم نر فيها أكثر من عجز الوسائل المسرحية، بل وفظاعةً وغباءً أيضاً.

لم نكن نعرف إنساناً سوى إيسادورا دنكان الفنانة، بوسعه أن يحقق صورة الموت، شبح الموت المضيء، ولم نكن نملك من الوسائل لإظهار الظلال المعتمة للحياة، كما رسمها كريغ، أي وسيلة مُرضية من وسائل الإخراج التي نعرفها، أو يعرفها غيرنا من المخرجين... لذلك اضطررنا إلى أن نعترف بعجزنا عن تنفيذ الخطة، خطة (أن نكون أو لا نكون)، وبالتالي رفضناها ولم تكن هذه المرة الأولى، التي نصاب فيها بخيبة الأمل، فقد اتضح أن القدر كان يخبئ مفاجأة أخرى له، فقد فشلنا في إعداد الطبيعية أو العضوية، كما كان يسميها كريغ، لصنع البرافانات التي كان قد اقترحها، ولقد جربنا - في هذا السياق - كل ما لدينا من المعادن، النحاس والحديد، وكان علينا أن نتذكر ثقل هذه البرافانات، لكي نتخلى عن فكرة استخدام المعادن نهائياً، ولو كنا استخدمناها، لكان علينا أن نعيد بناء مسرحنا كله، وإعادة تركيب أجهزة كهربائية مسرحية أخرى، لم يكن أمامنا إلا أن نجرب برافانات من خشب ونريها لكريغ، لكنه رفض، وبالمقابل، فإن عمالنا رفضوا تحريك البرافانات، أو حتى مجرد لمسها، خشية أن تسقط عليهم، فتحطم رؤوسهم، ولا يخطر لك أنها مجرد برافانات خفيفة، وإنما ثقيلة يصعب حملها، إنها جدران خشبية هائلة، تنذر بالسقوط بين اللحظة والأخرى، ويمكن أن تسحق من في طريقها.

لهذا جربنا الفلين، لكنه كان ثقيلاً أيضاً، أو لنقل بعبارة أدق إن (البرافانات) المصنوعة منه كانت ثقيلة، ولم يكن أمامنا، والحالة هذه، إلا أن نستخدم الخيش،

البسيط العادي غير المدهون والمشدود والمُثبت على إطارات خشبية خفيفة، لكن المشكلة كانت في لونها الفاتح، إذ لم يكن متناغماً مع جو القصر المعتم، ومع ذلك، وافق كريغ على استعمالها، لأنها كانت تتلون بالألوان الأصلية المختلفة، وبالألوان الفرعية الكهربائية التي كانت سرعان ما تتلاشى، حينما تنسكب على برافانات أعمق منها لوناً، كان تشغيل الإضاءة ضرورياً لتفسير جو المسرحية ومزاجها، لتحقيق أفكار كريغ المسرحية التي كانت تدور حول المناظر بالذات.

ثمة مشكلة أخرى واجهتنا، وهي الحفاظ على البرافانات الضخمة واقفة مستقيمة، وكانت غالباً ما تقع، ربمالأنها متصلة ببعضها بعضاً، فكان لابد لأحد (البرافانات) أن يقع، إذا وقع الذي يتصل به، أو بجواره، وقد حاولنا بشتى الطرق أن نتفادى وقوعها، إلا أن مثل هذه الطرق كانت تستلزم تركيبات ديكورية خاصة، وتغيير معماري كثير، لم نكن قادرين على القيام به، لأننا لم نكن نملك الوسائل الفنية، ولا المال الذي نحتاجه للإنفاق على التعديلات بعامة، وبالفعل حدث ما كنا نخشاه، فالبرافانات الضخمة التي جاهدنا في سبيل الحفاظ عليها واقفة، هوت، ثم تبعتها البرافانات الأخرى.

تطلب إصلاح الوضع عديداً من (البرافانات) مع العمال، إلا أننا لم ننجح في ذلك، فالعمال كانوا يُرون، إذ يقتربون من مقدمة الخشبة، وأخرى كان يحدث شق بين (برافانين) متحركين، فيرى المتفرجون ما يجري خلف الكواليس، ومرة يبدو لهم ظهر أو خلفية المنظر، لكن المهم تلك الكارثة التي حدثت قبل بداية العرض الأول بساعة، كنت أجلس في الصالة مع العمال، نجري البروفة الأخيرة لتركيب البرافانات وتبديلها، وعندما انتهينا، بدا كل شيء جاهزاً، بعد أن ركبنا الديكور، كما كان يتطلبه المشهد الأول، وراح العمال يسرعون إلى شرب الشاي، وهم الذين كادوا أن يهلكوا، وأصبحت الصالة فارغة، يخيم عليها سكون رهيب، إذ مال أحد البرافانات واهتز قليلاً، ثم ما لبث أن سقط، وهكذا انهارت الواحد إثر الآخر، وعلت أصوات قرقعة الإطارات المكسورة، وأصوات الخيش الممزق، كومة من بقايا البرافانات على الخشبة أثار زلزال.

كان المتفرجون على وشك أن يدخلوا المسرح، في الوقت الذي كان فيه العمل في ذروته لإعادة الأمور إلى وضعها الطبيعي، وكان كل شيء يجري خلف الستارة المُسدلة، ولكي نتجنب تكرار هذه الكارثة ثانية أثناء العرض، اضطررنا إلى إعادة تركيب الديكور بعيداً عن أعين المتفرجين (لعلنا كنا نتمنى ذلك) واللجوء إلى الستارة المسرحية التقليدية التي كانت تخفي وراءها بطريقة فظة، ما يقوم به عمال المسرح من جهد جبار مخلص، عندما عاد كريغ إلى موسكو، رأى ما فعلناه ولا سيما عملنا مع الممثلين، أعجبه العمل - كما قال - وأثنى على عملنا الفردي مع الممثلين، مثل كاتشالوف، وكنيبر، وزناميسنكي.. وهؤلاء كلهم على مستوى عالمي، وكان أداء الجميع جيداً ومطمئناً، حتى الكومبارس، لكنهم لعبوا أدوراهم على طريقة مسرح موسكو الفني القديمة، ويجب أن أعترف أنني لم أُفلح في نقل ما كنت أحلم الفن الجديد، الذي كنت أحلم به، والذي أمضينا في البحث عنه سنوات، واكتسبنا الخبرة، وعلى سبيل المثال، فقد قرأت لكريغ مشاهد ومونولوجات من مسرحيات مختلفة، وبأساليب مختلفة، وبطرق مختلفة، بالطبع كانت الترجمة فورية، وعرضت أمامه الطريقة الشرطية الفرنسية والألمانية والإيطالية والروسية المفخمة، الواقعية والانطباعية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، قراءة وتمثيلاً، لم يعجبه شيء، فقد احتج على الشرطية من جهة، التي تذكّر بالمسرح العادي، وفي الوقت نفسه، لم يقبل الواقعية الطبيعية البسيطة التي لا شعرية فيها، من جهة أخرى.

كريغ مثلي، أراد الكمال، المثال، بمعنى آخر، البساطة والقوة والعمق والسمو الفني، والتعبير الجميل عن إحساس الإنسان، وهذا ما لم أستطع إعطاءه إياه، وأعدت الشيء نفسه أمام سوليرجينسكي، فبدا أكثر تطلباً من كريغ نفسه، إذ كان يوقفني عند أصغر الأشياء التي يشعر أنني لا أؤديها بإخلاص وصدق، وعند أقل ابتعاد عن الحقيقة.

كانت تلك اللقاءات لحظات تاريخية هامة في حياتي الفنية، لقد أدركت أن الكثير مما كنت أعتقده طبيعياً، لا زيف أو تلفيق فيه، من أدائي، لم يكن إلا نتيجة للطرق والأساليب التقليدية الرديئة، وبقية من بقايا التمثيل المُتكلف، إن أسوأ ما يمكن أن يقضي على الممثل، هو أن يُخدع بما فيه من زهو وغرور، ترددت، وساورني الشك في أفكاري الجديدة، وأمضيت بعد هذه الخبرات المشهود لها والمعروفة، سنوات وأشهراً من القلق.

عمل الممثل والمهمات التي كانت أمامه أثناء بروفات (هاملت) يُشبه إلى حد بعيد، ذلك الذي كان في عرض (شهر في القرية). القوة والعمق من حيث المعايشة الروحية، والشكل الأبسط الذي اتخذه العرض للتعبير عن هذه المعايشة أثناء التجسيد.

لكن في الواقع أننا هنا في هاملت ليس لدينا ما كنا قد أسميناه عدم الحركة أو الثبات في المكان، وربما بعبارة أدق، الثبات الكامل في المكان، ولكن بقي ذلك التماسك الخارجي الكبير، ولذلك وكما في (شهر في القرية)، اضطررنا لأن نولي لعمل الممثل على الدور اهتماماً كبيراً.

اضطررنا لأن نعمل بمزيد من التفصيل، وبمزيد من العمق على الجوهر الروحي الداخلي للمسرحية، والأدوار معاً، في هذا السياق تحديداً، واجهنا صعوبات حقيقية في هاملت... ولنبدأ من أننا واجهنا ثانية مشاعر وأهواء فوق إنسانية، يصعب تحملها إنسانياً، يجب تجسيدها بشكل متماسك وبسيط، إلى أبعد الحدود، وصعوبة هذه المهمة، ذكّرتنا بـــ (حياة إنسان)، وعلى صعيد آخر لدى تحليلنا لمسرحية هاملت، لم نجد - كما وجدنا لدى تورغينيف - لحناً جاهزاً للمسرحية والأدوار، في العمل الشكسبيري تتطلب كل شخصية، كل دور تفسيرها أو تفسيره المستقل، ولكي تكون نتيجة العمل أفضل بالنسبة للحن، وللوصول إلى النبع الذهبي للنص، اضطررنا إلى تقسيمه إلى أجزاء صغيرة.

وقد قادنا هذا التقسيم إلى تجزيء، أصبح من الصعوبة معه رؤيته كاملاً غير مجزأ، إذا أخذنا كل حجر ودرسناه وفحصناه، فلن نستطيع نصور السور أو الجدار الذي بُني منه بارتفاعه، وقمته الممتدة إلى السماء، وإذا حطمنا تمثال فينيرا، إلى أجزاء صغيرة ورحنا ندرسها كل جزء على حدة، أي الأذن والأنف والأصابع، فإننا بصعوبة نفهم القيمة الفنية الرائعة، لهذه القمة النحتية، من حيث تناغم وتوازن هذا التمثال الإلهي، والأمر نفسه ينطبق على المسرحية، فإذا قسمناها إلى أجزاء، فإننا سنجد صعوبة في جمعها والتعايش معها كاملة.

والنتيجة: مأزق جديد، خيبة أمل جديدة، شك ويأس، وكل ما يرافق بالضرورة كل عملية بحث.

لقد فهمت أننا نحن فناني المسرح الفني، الذين تعلمنا بعض طرق التقنية الجديدة وأصبنا من خلالها نجاحاً باهراً في (البيرتوار) الحديث، لكننا أننا لم نجد بالمقابل طرقاً ووسائل تسعفنا في المسرحيات الوطنية والبطولية، ذات الأسلوب السامي الرفيع.

لذلك لابد لنا من العمل الدؤوب، في هذا المجال ولسنوات طويلة قادمة، والعرض الذي أنا بصدده - هاملت - حمل سوء فهم آخر، لأبحاثي وعملي، لقد حاولنا أن نقدم عرضاً جد بسيط ومتواضع، ولكن ما حدث شيء آخر، إذ جاء هذا العرض باذخاً، فيه الكثير من البهرجة والمؤثرات إلى درجة أن جماله كان يبهر العيون ويغطي على روعة أداء الممثلين.

هكذا يبدو أنك كلما حاولت أن تجعل العرض بسيطاً، أعلن عن نفسه بقوة، وبمباشرة، فيبدو أقرب إلى البدائية.

المهم أن العرض مر بنجاح كبير، ولم يكن هذا لينفي أن ثمة من انتقده، ولكن كان الجميع مثارين، تناقشوا، كتبوا المقالات، والدراسات، بعض المسارح اقتبست أفكار كريغ، مدعية أنها أفكارها.

خبرة تطبيق (النظام) في الحياة

أعتقد أن (نظامي) حتى ذلك الوقت، كما يبدو على الأقل، اكتسب الكمال والتماسك، ولم يبق له إلا تطبيقه في الواقع.

لم أقم بهذا العمل وحدي، بل مع شريكي، ومساعدي، وصديقي سوليرجينسكي، وبالطبع وقبل كل شيء، كان معنا رفاقنا، من فناني مسرح موسكو الفني، بيد أنني لم أكن في ذلك الوقت، قد وجدت الكلمات الحقيقية التي تصيب الهدف مباشرة، وتقنع، والتي تشق الطريق ليس إلى العقل، وإنما إلى القلب، لقد تكلمت كثيراً، كما يبدو، فبدلاً من الكلمة الواحدة، كنت أقول عشر، ويبدو أيضاً أنني دخلت في التفاصيل قبل الأوان وفي الجزئيات حيث كان الأمر يتطلب في البداية الانطلاق من العام.

وعلى ضوء هذه الأخطاء، كان توجهنا الأول غير ناجح.

لم يظهر الفنانون اهتماماً بما كنت أقوم به من تجارب، ولا بنتائج عملي المخبري الطويل، في البداية كنت أعزو فشلي إلى كسلهم، وعدم اهتمامهم بعملهم، إلى الإرادة الشريرة والدسائس، رحت أبحث عن أعداء سريين إلى أن وصلت إلى مرحلة، اقتنعت فيها بتفسيرات من نوع آخر.

قلت لنفسي: «الإنسان الروسي دؤوب في عمله، وحيوي، ويملك طاقة من الناحية الخارجية الجسدية، أرغمه على نقل الماء، أو على إعادة البروفة مئات المرات، أو على الصراخ ملء حنجرته، سيفعل كل ذلك، وسيعيد في سبيل أن يتعلم كيف يُؤدى دوراً ما».

لكن عندما تصل إلى إرادته، وتضع له مهمات روحية/ داخلية، لكي تثير داخله عواطف وانفعالات واعية أو لا واعية، عندها أجبره، أرغمه على معايشة الدور، فلن تجد إلا الرفض. إلى هذا الحد إرادة الممثل لديه غير مُدرّبة، كسولة متقلبة، وما هذه التقنية الداخلية التي أُبشّر بها والتي هي عملية الإرادة، لذلك كثير من الفنانين يصيبهم الصمم إزاء دعوتي وندائي.

لقد أمضيت سنوات بأكملها، في البروفات كلها، وفي الغرف كلها، والممرات كلها، ووراء الكواليس، وفي اللقاءات العابرة في الشوارع، وأنا أدعو إلى قضيتي، ولم أحقق أي نجاح يُذكر، كانوا يصغون إليَّ باحترام، وفي أكثر الأحيان، كانوا يصمتون، وكانوا يتنحون جانباً ويقولون لبعضهم همساً: «لماذا هو نفسه، أصبح يمثل أسوأ من ذي قبل؟ كان من الأفضل له أن يبتعد عن التنظير!»، كانوا على صواب، لقد بدلت عملي العادي من ممثل إلى باحث مخلص، مُجرب، ولذلك من الطبيعي أن أعود إلى الوراء كمؤد ومفسر للأدوار والنصوص.

لاحظ الجميع ذلك، ليس الرفاق أو الزملاء فقط، وإنما المتفرجون أيضاً، أربكتني مثل هذه النتيجة إلى حد بعيد، وكان صعباً عليَّ ألا أغير طريق أبحاثي، بيد أنني في الواقع وبتردد كبير، لاأزال أتمسك بتجاربي السابقة، على الرغم من أنها غالباً كانت خاطئة، وعلى الرغم من أنني وبسببها، فقدت سمعتي كمخرج وممثل، ولكنني وأنا في ذروة ولعي، لم استطع ولم أشأ أن أعمل بطريقة أخرى، إلا ما كانت تمليه رغبتي، والعناد جعلني أكثر فأكثر، غير شعبي، والذين عملوا معي، لم يكونوا راضين، وكانوا يتوقون إلى العمل مع الآخرين، فما بيني وبين الفرقة جدار، واستمرت العلاقة بيني وبين أفرادها، فاترة، باردة، أغلقتُ باب غرفة الماكياج على نفسي، ورحت أعيب عليهم الأنانية والروتين ونكران الجميل وعدم الوفاء والخيانة، وتابعت أبحاثي بقسوة وصرامة أكثر، إنه حب الذات الذي يتمكن من الممثلين بسهولة، أفرغت في روحي السم الزعاف، حيث بدت لي، لعيني، أبسط الوقائع، مُضخمة، غير صحيحة، الأمر الذي زاد من سوء العلاقة مع الفرقة، لم يعد الممثلون يرغبون في العمل معي وأنا كذلك.

وعندما فشلنا سوليرجينسكي وأنا، في الحصول على النتائج التي كنا نتوخاها مع زملائنا الممثلين، اتجهنا نحو ما يُسمى (رابطة العمال المساعدين) أي أولئك الذين يعملون ممثلين ثانويين (كومبارس) في الفرقة، وهم غالباً ما يكونون تلاميذ مدرسة المسرح (مسرح موسكو الفني)، والشباب يكتفون

بالكلمة، الكلمة التي تقولها لهم، ولا يطلبون إثباتاً أو برهاناً، ولذلك، فإنهم يصغون إلينا باهتمام. وأعطانا ذلك شعوراً بالانتعاش والحيوية، كان عملنا معهم غير مأجور، ولم يتطور أو يستمر لأسباب عديدة.

أضف إلى ذلك أن الشباب، كانوا مشغولين، يعملون إضافة إلى ذلك في المسرح، قررنا، بعد هذا الفشل الثاني، سوليرجينسكي وأنا أن ننقل خبرتنا إلى مدرسة خاصة (مدرسة آداشف)، وفتحنا هناك، بناء على تعليماتي، صفاً، ولم تمض بضع سنوات إلا وأثمر العمل، انضم كثير من التلاميذ إلى المسرح، ومن هؤلاء كان المرحوم يفغيني بوغراتيونوفيتش فاختانكوف الذي كان مُقدراً له أن يلعب دوراً متمايزاً في تاريخ مسرحنا، وباعتباره من أوائل من درس (النظام)، فقد كان مدافعاً متحمساً عنه، ومناصراً، داعية له، واتضح من خلال متابعة ما كان يجري في المدرسة، وخاصة انطباعات التلاميذ الذين لم يكونوا يثقون بما يعلمهم سوليرجيتسكي، ولذلك تقدموا بطلب لإعطائهم فرصة الدراسة وفقاً (للنظام)، ومن هؤلاء من أصبح فيما بعد معروفاً ليس في روسيا فحسب، وإنما خارج حدودها أيضاً، ولعل أبرزهم الممثل ميخائيل تشيخوف[١]، كولين، خمارا، تشيبان، سوشكيفيتش وآخرون، وفي تلك الفترة من عملنا، سوليرجيتسكي وأنا، أي موسم ١٩١٠-١٩١١، في مسرح موسكو الفني، بدأنا العمل على مسرحية تولستوي (الجثة الحية)، وفيها أدوار ثانوية كثيرة، وزعناها على تلامذتنا الشباب، سوليرجيتسكي وأنا، استطعت أن أصل من خلال عملي على (النظام) إلى لغة خاصة بي، وإلى مصطلح خاص بي، وقد حدد هذا المصطلح الكلمات ودلالاتها كالمعايشة والإحساس الإبداعي، والكلمات التي استعملناها والتي دخلت حياتنا، كنا وحدنا الذين نفهمها، والتي كرست في (النظام)، ولم يكن بوسع الممثلين الآخرين فهمها.

ومن الطبيعي أن يثير عدم الفهم هذا، استياء الآخرين وغيرتهم وحسدهم، ومن هذا المنطلق، ظهر تياران: أحدهما إلينا والآخر منا.

---

(١) ابن شقيق الكاتب المعروف أنطون تشيخوف، هاجر إلى ألمانيا، ومن ثم إلى أمريكا، يعمل في تدريس المسرح. المترجم.

أدرك دانتشينكو ذلك، وفي إحدى البروفات، توجه إلى الفرقة كلها بخطاب طويل، ركز فيه على ضرورة أن تُدرس طرائقي من قبل الممثلين، ويجب على المسرح أن يتبناها، وأن تأخذ الإدارة القادمة بها، كان ذلك قبل أن أبدأ العمل على المسرحية نفسها، وطلب مني أن ألخّص (نظامي) أمام الفرقة، لكي نبدأ بروفات المسرحية على هذا الأساس، أي على أساس الأفكار الجديدة التي ينطوي عليها (النظام)، شعرت حينها بالتأثر، تأثرت ومن كل قلبي بالمساعدة التي قدمها لي رفيقي وصديقي، ومازال أحتفظ بالامتنان له.

لكنني لم أكن جاهزاً بعد، لتنفيذ المهمة التي وضعها دانتشينكو على عاتقي، ولذلك لم أقبل على تنفيذها، وأنا راضٍ، أضيف إلى ذلك أن الممثلين أنفسهم لم يكونوا متجاوبين أو متحمسين، كما كنت أشتهي، ولم أكن مُحقاً عندما كنت أنتظر منهم الاعتراف السريع والكامل، ولم يكن لي الحق في أن أطلب من أناس محترفين، لديهم الخبرة الكافية في هذا المجال، أن يقبلوا على الجديد، كما فعل التلاميذ المبتدئون، ومما لاشك فيه أن طبيعة الشباب تتقبل كل ما يُقدم لها، والأرضية البكر تساعد على ذلك، في حين أن الممثلين الناجزين، الذين لهم خبراتهم المكتسبة خلال سنوات طويلة، يرغبون في أن يختبروا الجديد من خلال ذواتهم الفنية الخاصة بهم، إنهم ببساطة لا يقدرون على تلقف ذلك من خلال الغريب.

على كل حال، ما كان قد أُنجز في (نظامي) على صعيد الشكل، تقبلوه بجدية وتأمل، لقد فهم ذوو الخبرة، أنهم بصدد النظرية فقط، وأن الممثل نفسه وعبر عمله الطويل، من الاعتياد والكفاح، يجب أن يحولها (النظرية) إلى طبيعة ثانية وأن يحملها إلى التطبيق على مسار طبيعي، وليس معروفاً كيف اجتهد كل منهم، وفهم ما اقترحته، وتلقاه على طريقته، ولكن ما بقي لدي من تلك المرحلة أنني أُنتقدتُ على ما بدر مني من تخبط وغموض، وقد رأيت فيه (النقد) القسوة، والتحامل، كان علي أن أُسعد بهذا النقد، وأن أستفيد منه، ولكن ما هو معروف عني من عدم الصبر والعناد، منعني وقتها من أن أُقدّر الوقائع.

والأسوأ من ذلك، أن بعض الممثلين، من تلامذتي، أخذوا مصطلحاتي كما هي، دون أن يدققوا فيها أو يختبروا مضمونها، أو ربما أنهم فهموني عقلاً وليس شعوراً أو إحساساً.

لم يقفوا عند هذا الحد، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك، إذ راحوا - بعد أن أعجبهم ذلك - يقلبون ويغيرون الكلمات التي أخذوها عني، ويعكسونها، ومن ثم يُعلمونها لبعض التلاميذ على أنها كلماتي ومن (نظامي).

لم يفهموا ماذا قلت لهم، وماذا كنت أقصد، لا يكون التلقي والتمثّل والاستيعاب في ساعة أو في يوم، وإنما ينبغي أن يُدرس وبشكل منتظم وعملي لسنوات وربما الحياة كلها، وبشكل دائم، وجعل التلقي اعتيادياً، والكف عن التفكير فيه، والانتظار حتى يأتي، وبشكل طبيعي، بنفسه ويظهر، ولكي يتحقق هذا، لابد من العادة، وهي الطبيعة الثانية للممثل، لابد من التدريب، كذلك الذي يقوم به كل مطرب، مشغول بصوته، كل عازف كمان، يعمل على تنمية الحس الفني لديه، كل عازف بيانو، يحاول أن يدرب أصابعه، كل راقص يُعد جسده للقيام بحركات ليونة، وكل هذه التدريبات الدورية المنتظمة، لم يكن أحد يقوم بها، لا في ذلك الوقت، ولا الآن.

ما يُدعى بـــ(النظام)، تلقفه أولئك عن طريق السمع، ولذلك لم يُعط حتى الآن، النتائج الحقيقية المرجوة، وفي أحيان أخرى، أدى الفهم السطحي للنظام، إلى نتائج عكسية وسلبية، وعلى سبيل المثال، بعض الممثلين من ذوي الخبرة الذين تعلموا التركيز من خلال النظام، صاروا وبكثير من الانتباه والدقة، يعيدون أخطاءهم السابقة، استبدل هؤلاء (النظام) بأحاسيسهم كممثلين وعاداتهم التي كانت قد أعطت سابقاً أنماطاً وقوالب مكرورة، لقد اعتقدوا أنهم فهموا كل شيء، وأن النظام جلب لهم فائدة كبيرة.

هم يشكرونني دائماً على اكتشافي ويفخرون به، ولكن هذه المجاملات لا تجعلني في وضع أفضل وأياً كان الوضع، فإن المسرح اعتمد (نظامي) رسمياً، ولاسيما بعد خطاب دانشينكو فلاديمير إيفانوفيتش.

الأستديو الأول

بعد التجارب الأولى لتطبيق النظام في الحياة، وصلنا سوليرجينسكي وأنا إلى القناعة نفسها التي كنا ميرخولد وأنا، قد وصلنا إليها سابقاً قبل سنوات، والتي تتلخص في أن العمل المختبري ينبغي ألا يجري في المسرح نفسه، حيث العروض اليومية والمشاكل الإدارية والأعمال الفنية الكبيرة، وبالكاد يعرف المتفرجون الذين يجلسون في المسرح، وقارئ هذا الكتاب، العمل الإبداعي الهائل الذي يقوم به رفاقي الموهوبون في مسرح موسكو الفني، أمثال الممثلات والممثلون ليلينا، كنيبر، ساماروفا، سافيتسكايا، غريغورييفا، كاتشالوف، غريبونين، وكل الذين عملوا معنا لخلق مسرحنا، الذي لم يكن سهلاً، حيث كان يُطلب منا اكتشافات جديدة.

والمتفرج الروسي، بطبيعته الواسعة، ما يعرف حدوداً لمتطلباته، فهو يلحّ دائماً على ما يرغبه، ويريده، وهو أيضاً لا يأخذ بعين الاعتبار التعب والضائقة المادية وإمكانيات العمل الخاص لمسرحنا الذي لا يتلقى أية مساعدات. المتطلبات، إذن كانت كبيرة، وفوق طاقتنا، ولعلها أكثر من تلك التي تتطلبها المسارح الحكومية المدعومة، ولكي نحافظ على الموقع الذي احتللناه في القمة، اضطررنا لأن نعمل بكل قوانا، وهذا العمل الشاق، دفع ببعضنا إلى المرض أو إلى القبر.

المساعدة ودعم وتأييد الشباب، بدت ضرورية لإعداد الأستوديو، ولا يمكن تأجيلها، قررت متجاهلاً ما حل بي سابقاً، والدروس والعبر التي كان علي أن أستخلصها من الحياة، أن أحاول افتتاح أستوديو للشباب، خارج مسرح موسكو الفني.

كان السؤال الأول حول البناء، أين نجد بناء للأستوديو؟ وقد لعب فلاديمير إيفانوفيتش دانشينكو دوراً عظيماُ في هذا السياق، فقد كان المدير الإداري، مطلق الصلاحية والوحيد الذي لا حدود لنفوذه، ولذلك قرر أن يعطينا قرضاً للأستوديو، وجاء من القرية خصيصاً ليجد المقر المناسب.

وبالفعل، أستأجر غرفة كبيرة وغرفتين أصغر في الطابق الأعلى من بناء يقع في شارع تفيورسكايا (كان سابقاً داراً للسينما، سينما لوكس..ثم أصبح فيما بعد مسرح كوميسار جيفسكايا، ومن المصادفات الغريبة أنه كان مسكناً للفنانة نفسها، وكان البناء أيضاً أو بالأحرى جزءاً منه، مقراً لجمعية الفن والأدب، حيث بدأت نشاطي المسرحي، والواقع أننا كنا نريده غير واسع، ليس لاعتبارات مادية، وإنما لأخرى تعليمية فنية).

أظهرت لنا الممارسة أن التلميذ الذي ما يزال لا يملك المقدرة والإرادة والإحساس والنشاط وتقنية الصوت والإلقاء.. يجب ألاَّ يُوتّر نفسه منذ البداية، لكي لا يصاب بالإحباط مبكراً، والفضاء الواسع يتطلب أداء أعلى، أي أكثر مما يستطيع الفنان المبتدئ أن يقدمه، ولذلك، فإن الممثل (الفنان) الشاب في البداية، يحتاج فضاءً غير واسع، ومهمات فنية متواضعة، ليس على الممثل الشاب أن يُوتّر صوته الذي يصبح قوياً بعد، وكذلك الأمر بالنسبة إلى النشاط والتقنية، ليكن المسرح غير كبير، متواضعاً لكي لا يرغمه على تبديد إحساسه، وشد أعصابه، ولكي لا يتوسل الهوى، وينتحب في الفراغ، ليكن الممثل الشاب في الأستوديو تحت إشراف ورعاية مشرفه، ويتلقى بعد كل عرض ملاحظاته وتصويباته وشرحه، الذي تحيل مشاركته أمام المتفرجين إلى درس تطبيقي عملي.

ومع مرور الزمن عندما تترسخ المعطيات الروحية والجسدية للممثل، وبعد أن يلعب الدور الذي أُعطي له، في الأستوديو، وفي الظروف المتاحة فيه، عشرات ومئات المرات، عندها يمكن الانتقال به إلى خشبة المسرح الكبيرة، دون مخاطرة أو مغامرة. في البداية يمكن أن يأخذ دوراً سهلاً

ومكروراً، ومن ثم دوراً جديداً، وفي هذه المرحلة الجديدة من تطوره، عليه أن يلعب مع ممثلين ذوي خبرة، واقفاً معهم على الخشبة نفسها، ومشاركاً إياهم، على مرأى من الجمهور العريض، وعليه أيضاً أن يجيب معهم على الأسئلة الجمالية الأساسية، وأنا نفسي سبق لي أن عرفت مثل هذه الفائدة، ولعبت مع فنانين كبار (مع الأسف كان ذلك قليلاً)، أمثال فيدوتوفا، يرمولوفا، سادوفسكايا، سادوفسكي وآخرين..(العرض الذي شارك فيه ستانيسلافسكي مع هؤلاء كان (الرجل السعيد) لفلاديمير دانتشينكو).

كان من تقاليد مسرح موسكو الفني، أن تلميذ الأستوديو السابق، يجب أن يكون عوناً للممثلين كبار السن، وأن يكون نائباً لهم، ومع مرور الزمن إدارياً ومحاسباً، ذلك العمل الذي كنا نحن نقوم به، وعندما يغادر تلميذ الأستوديو إلى المسرح، يجب أن يحافظ على العلاقة معه، لأنه قد يحتاج إلى مكان يذاكر فيه ويتدرب، كممثل ومخرج ومعلم ومجرب، يجري أبحاثه وتجاربه فيه.

أخذ سوليرجينسكي على عاتقه استلام الإدارة، والإشراف الفني على الاستوديو، أما أنا، فقد أرسلت له من يساعده في الإدارة، اجتمع في الأستوديو كل الراغبين في الدراسة وفق (نظام) ستانيسلافسكي، وبدأت ألقي عليهم محاضراتي ودروسي على شكل دورة، معتمداً على ماكنت قد أعددته في ذلك الوقت، مع الأسف، أنني لم أستطع إيلاء الأستوديو الوقت الكافي، ولكن سوليرجينسكي تولى المهمة، وقام بها على خير وجه، وفي كل الأحوال، كان يتلقى التعليمات مني، وقام بكل التمارين الممكنة لخلق المزاج الإبداعي وتحليل الدور.

إلى جانب العمل في الاستديو، بدأنا البروفات والتدريبات على مسرحية أعدّها بوليسلافسكي، وأخرجها سوليرجينسكي، تُدعى (هلاك أو موت الأمل)، ولكن لم يتح لنا أن نستمر، لأن عمل المسرح أخذنا، حيث كان الممثلون مشغولين هناك بعمل جديد، وفي بعض الأحيان كنا نشعر أننا غير قادرين على الجمع بين الأستوديو والمسرح، أي عمل الممثلين الشباب في مكانين،

ولذلك فنحن مضطرون للتخلي عن عرض الأستوديو والأعمال الأخرى، وفي لحظة من لحظات التردد، أعلنت للتلاميذ: «يجب أن يُقدم العرض مهما كانت النتائج، حتى لو اضطررنا لفعل المستحيل، تذكروا أن مستقبلنا كله يتوقف على هذا العرض، وعليكم أن تُعايشوا مرحلة ما قبل مسرح موسكو الفني، وإذا كنتم غير قادرين على العمل في الأستوديو نهاراً، فاعملوا ليلاً، وحتى الفجر»، وهذا ما قاموا به بالفعل.

عُرض علي العمل، ومن ثم على ممثلي المسرح كلهم، وعلى رأسهم دانتشينكو والفنان التشكيلي الشهير بنزا، وقد حقق العرض نجاحاً استثنائياً، وكان واضحاً في أداء الممثلين، البساطة والعمق، وقد عزوت ذلك إلى عملنا الجماعي وفقاً (للنظام)، وكان بالطبع لذلك أسسه.

بدأت بعد هذا العرض، بالعروض العامة للجمهور، ورحنا نبيع التذاكر، حيث استعنا بثمنها على تطوير الأستوديو، ولم يكن ثمة من يتحدث عن أجر الممثلين، إذ لم يكن حينها، عمل الجميع مجاناً، وفي العام التالي، وعندما نال الأستوديو الاعتراف النهائي، أسرع مسرح موسكو الفني، ليقدم المساعدة، ويضعه ضمن ميزانيته، وصار اسمه، منذ تلك اللحظة، أستوديو مسرح موسكو الفني، وعندما ولدت مثل هذه المنشأة، أطلق عليها أستوديو مسرح موسكو الفني الأول، اخترنا إحدى قصص الكاتب الانكليزي المعروف تشارلز ديكنز، لتكون عرضاً من عروض الاستديو، وهي (الصرصار فوق المدفأة)، وقد أعدّها الممثل سوشكيفيتش، وشارك في الإخراج أيضاً، وهذه المسرحية تشبه (طائر البحر) بالنسبة لمسرح موسكو الفني من حيث الأهمية، وقد وضع سوليرجيتسكي في العرض قلبه كله، وأعطاه الكثير من المشاعر الرفيعة، والقوى الروحية، والكلمات الطيبة، وقناعته الدافئة، وأحلامه الرائعة، ما جعل العرض روحياً، يمس شغاف القلب.

تطلبت المسرحية، أداء خاصاً ومتمايزاً حميماً، ينسكب مباشرة في قلب المتفرج.

وفي هذا العرض، وربما للمرة الأولى، سُمعت أنغام عميقة، من اللاشعور الذي خطر لي، إلى حد ما، في يوم ما، هذه الأنغام الرقيقة لم تلامس مشاعر متفرجين يجلسون في صالة كبيرة، في فضاء رحب غير مريح، يمتلئ بهم، حيث على الممثل أن يرفع صوته ويتوتّر، ويُمسرح أداءه، أي يصطنع ويتكلف، كُتب الكثير عن الأستوديو، وقيل الكثير في الصحف وفي المجتمع، وثمة من قابل العرض مع عروضنا نحن الكبار المُجربين الذين شعروا أن جيلاً آخر ينمو إلى جانبهم، ويشرع في مناقشتهم، والتنافس كما هو معروف، أفضل محرك للتقدم، ومنذ ذلك الوقت، صار ممثلو مسرح موسكو الفني ينظرون باهتمام إلى ما قيل لهم عن المقاربة الجديدة للإبداع، أما شعبيتي، فقد نمت إلى حد ما، استمر العمل في الأستوديو الأول بشكل جيد، ولاسيما أنه تحت إشراف فنان مرموق مثل سولير جينسكي، فالرجل كان مبتدئاً، ومن الذين كانوا مقربين من تولستوي وفكره السامي، النظيف، ويبدو أن مثل هذه المبدئية، انعكست على عمله مع الممثلين، فقد كان يطلب من تلامذته والعاملين في المسرح، خدمة الفن، ووجد في هذا السياق، الدعم والتأييد مني.

بذل جهداً خارقاً ومضنياً مع تلاميذ لديهم الكثير من قلة التربية والفظاظة، وعدم الدقة، وكان طبيعياً بالنسبة لفنان مثله أن يُواجه بالضغوط، وأن يتشاجر مع البعض، ولكنه أصرّ على تعليمهم وإقناعهم بالكلمات من جهة، وبالسلوك الفعلي كقدوة من جهة أخرى، لقد عمل على تربية جيل، تحت ضغط ظروف اجتماعية وسياسية، لم ينشأ على احترام النظام المطلوب والانضباط، على الرغم من أن بعضهم تلقى التدريبات المعروفة، عندما كان يعمل في المسرح الفني، وكلهم تقريباً، ولمئات المرات، شاركوا في المشاهد الشعبية، ولا شك أن العمل القاسي معهم، أوجد لديهم الوعي بالواجب، الذي يحتاجه من يعمل في المسرح، ولكن الكثيرين منهم أيضاً، كانوا يحتاجون إلى إعادة التربية، وهذا ما قام به سوليرجينسكي على خير وجه، وقدم روحه وأعصابه في سبيل ذلك، وكلفه كثيراً، ساءت صحته، وقرر الأطباء أنه يعاني من مرض في الكلى، بدأ معه وهو في كندا.

لم يكن سهلاً تعليم هؤلاء الكبار البالغين، الذين يريدون الاستقلال بحياتهم، والذين يرون أنهم في مرحلة يجب أن يُعلّموا فيها، لا أن يتعلموا، ولكن من حسن الحظ أن سولير جينسكي كان ذا طبيعة مرحة منفتحة، وقد اتبع معهم أسلوباً متمايزاً في التعليم، كان يخلط تعليماته وأوامره بالنكتة والفكاهة والدعابة، ولم يكن أحد يتقن ذلك غيره، ومن الصعوبة بمكان، أن يتذكر الإنسان كل ما كان يصدر عنه من دعابات ونوادر، لا في أوقات الفراغ فحسب، وإنما أثناء العمل والانشغال بالبروفات، إذ كان يهدف إلى إشاعة الانتعاش، وطرد الخمول، وإليك مثالاً: كان بين التلاميذ فتى موهوب، سرعان ما يدركه الإحباط واليأس، إذا أخطأ خطأً بسيطاً أثناء التدريب، ولكن كان يكفي أن يُقال له إنك فتى موهوب، حتى يعود إلى ما كان عليه، ويدب فيه النشاط من جديد، ولكي لا يضطر سولير إلى تكرار المديح كل مرة، قرر أن يكتب على لافتة التالي:

(تلميذ الأستوديو الفلاني جد موهوب) وضعت اللافتة هذه على عصا، وثُبّتت في غرفة التدريب، وكان يكفي أن تظهر عليه الأعراض السابقة، المعتادة، حتى تظهر اللافتة ثانية، ولشد ما كان يثير ذلك الضحك بين زملائه، عندما تظهر ملامح الجد على حامل اللافتة، ومما لا شك فيه أن مثل هذا الجو، كان يشيع في نفسه المرح، ويستمر العمل بروح جديدة.

كنت أنا وسولير نحلم بأن نخصص شيئاً يشبه الوسام، وسام الفنان، وهو وسام معنوي، وحي، وليس مادياً، وكانت الفكرة أن ينال هذا الوسام، الممثل أو الفنان، الذي يمتلك وجهة نظر سامية، وأفقاً واسعاً، وعلى دراية بالروح الإنسانية، ولديه أهداف فنية ونبيلة، ولديه أيضاً الاستعداد للتضحية بنفسه من أجل ما يؤمن به من أفكار، وكان من أحلامنا أيضاً، أن نستأجر مزرعة (عزبة) تتصل بموسكو عن طريق سكة الحديد، أو عن طريق سيارات، على أن نقيم مسرحاً في البناء الرئيس منها، لتقديم عروض الأستوديو، وفكرنا أيضاً بأن نهيئ مكاناً للممثلين، يقيمون فيه، إضافة إلى فندق ينزل فيه المتفرجون الذين لديهم تذاكر للعرض، كان على هؤلاء أن يحضروا قبل العرض، وأن

يتنزهوا قليلاً في الحديقة، ومن ثم يتناولون الطعام مع الممثلين في الكافتيريا التي كان تلاميذ الأستوديو يشرفون عليها، وكان بوسع هؤلاء المتفرجين أن ينفضوا عنهم غبار المدينة، وينظفوا الروح.

هكذا يكونون قد استعدوا لمشاهدة العرض، وتلقي الانطباعات الفنية - الجمالية، ولم يكن الإنفاق على المزرعة من إيراد العروض، وإنما من خلال الاقتصاد الداخلي، وزراعة المزرعة، ويستطيع التلاميذ أثناء توقف عملهم في الربيع والخريف، أن يعملوا في الزراعة، وفي الشتاء، يعملون في المسرح، لأنه ليس لديهم عمل آخر، وهكذا يمكن تحسين المزاج العام وجو الأستوديو كله.

ومن المسلم به، أن الممثلين الذين يلتقون كل يوم تقريباً، وراء الكواليس في جو عصبي، لا يمكن أن يقيموا مع بعضهم بعضاً علاقات صداقة قريبة وحميمة ضرورية لروح الجماعة، ولكن إذا التقوا، بالإضافة إلى لقاءات ما وراء الكواليس، في الطبيعة مثلاً، في العمل، في الأرض، في الهواء الطلق، تحت أشعة الشمس، فإن قلوبهم تنفتح والمشاعر الحمقاء تختفي، تتبخر، ولا شك أن العمل الجسدي، يساعد على سكب هذا كله مع بعضه، وفكرة العمل في الأرض، هي حلم سولير القديم، فالحياة بلا طبيعة، ولاسيما في الربيع، لا معنى لها، ولا يمكن لشخص مثله أن يحيا، صار يشعر أن القرية تجذبه، ومن هذا المنطلق، فإن الحياة في الريف، والعمل في الزراعة، فيما إذا التزم بها فنانو وتلاميذ الأستوديو، فلن تكون إلا بإشراف سولير نفسه، بالطبع ظلت هذه النية بعامة، في الأحلام، لكننا استطعنا تنفيذ جزء منها، فقد اشتريت قطعة أرض على شاطئ البحر الأسود، في القرم، على بعد عدة فراسخ من مدينة يفباتوريا، وفي مكان جميل، ووضعتها تحت تصرف الأستوديو، وأقمنا على هذه الأرض مباني، وهي عبارة عن فندق صغير واصطبل للخيل، وحظيرة للأبقار، ومستودع للآلات والأدوات الزراعية، وبراد كبير للحليب واللحمة، وكان على كل ممثل أن يبني بيته الخاص بيديه هو، وبعدها يصبح ملكاً له.

وعلى مدى سنتين أو ثلاث، كانت مجموعة من الأستوديو، تقصد يفباتوريا، لتعيش هناك حياة بدائية بسيطة، كانوا يُحضرون الحجارة ويبنون بها بيوتاً مؤقتة، بيد أن اللافت في هذه البيوت أن أثاثها كان يصنع من الحجارة كالأرائك والكراسي والمقاعد، عليها وسائد، تماماً كما كان الوضع في حصون العصور الوسطى، وعلى الجدران كان ثمة مصابيح صينية تضيء الغرف ليلاً، وكانت المجموعة، التي جاءت بإشراف سولير، تعمل نصف عارية، واكتسبت بشرتها، نتيجة ذلك لوناً برونزياً، كرر سولير (جينسكي) مع المجموعة البرنامج نفسه، الذي كان يطبقه في كندا، كان يخصص لكل ممثل عمله الذي عليه أن يقوم به، الطبخ، سوق العربات، تدبير المنزل، شؤون البحر والزوارق، وقد ذاع صيت هذه المجموعة في القرم كله، وراح الفضوليون يتوافدون من المدن والقرى، ليقفوا على حياة أولئك البدائيين، المتوحشين القادمين من مسرح موسكو الفني.

قررت أن أجدد أبحاثي في مجال الديكور، ومبادئ الجانب الخارجي للعرض المسرحي، والسبب، هذه المرة، هو ضرورة بناء خشبة المسرح، في المكان الذي أستأجرناه، حيث السقف منخفض، أردت ألا تكون الخشبة من ذلك النوع الذي يستخدمه الهواة أو المبتدئون، أو الذي يُستخدم عادة في البيوت، لكي لا يضفي طابعاً غير جدي على المكان، بمعنى آخر أردت إبراز الجدية، بيد أن الوضع أصبح مُعقداً، عندما دخلت المسألة المالية على الخط، إذ لم يبق معي إلا قليل القليل.

في مثل هذه الغرف، لا يجوز بناء خشبة مرتفعة، لأن الممثل الذي سيقف عليها سيلامسها برأسه، وكانت الفكرة التالية: بدلاً من أن يقف الممثل على الخشبة، يمكن أن يجلس المتفرج عليها، - ولم نكن نخطط أساساً لاستيعاب أكثر من مئة أو مئة وخمسين متفرجاً - استقر الرأي على أن يجلس المتفرجون في مدرج يبدأ صفه الأمامي من أرضية الخشبة نفسها، ثم ترتفع صفوفه الأخرى بعد ذلك، إلى الوراء.

كانت الخشبة نفسها، لا تنفصل عن الصف الأول من صفوف المتفرجين، ولهذا السبب، لم تكن هناك إضاءة أرضية، لأن الإضاءة كلها كانت تأتي من الأعلى، كذلك لم يكن يفصل الممثلين عن المتفرجين، إلا ستارة بسيطة مصنوعة من قماش رخيص، أو متواضع، ومثل هذه العمارة تخلق علاقة حميمة مع المتفرج، حيث كان يُخيّل للمتفرجين أنهم يجلسون في المكان المخصص للممثلين، وأنهم لم يكونوا متفرجين، بل أقرب إلى الشهود العابرين، ولعل مثل هذه العلاقة بين العرض والمتلقي، أحد أهم أسباب نجاح تجربة الأستوديو، أما الممثلون، فقد كانوا يشعرون أنهم على الخشبة، ولكن ليس ثمة ما يُلاحظ عليهم من تعب أو أعصاب مشدودة، لأنهم لا يعملون في مسرح كبير، لذلك كان سهلاً عليهم الدخول في الدور، ومن ثم تطوير وتقوية أصواتهم وإشاراتهم.

بالطبع لا يمكن الحديث عن الديكور العادي، لأنه من المستحيل إدخاله وتحميله إلى الطابق الثاني حيث يقع الأستوديو، إضافة إلى ذلك، ليس ثمة مكان تُوضع فيه قطع الديكور، لا على الخشبة، ولا في الغرفة الصغيرة المجاورة، التي يشغلها الممثلون، لاستخدامها غرفة ماكياج وملابس، كان علي أن أغيّر من طبيعة الديكور، لكي ينسجم مع الفضاء المسرحي.

وهكذا، بدلاً من الديكور العادي، اعتمدت نظام الرفوف، والشريط أو اللوحة، وعُدَّ مثل هذا الحل، في ذلك الوقت تجديداً.

كنت أضع على الرفوف قطعاً مطبقة على بعضها بعضاً، في زاوية الغرفة، كما توضع أغطية السرير في الخزانة (الدولاب)، بحيث يأخذ الرف أقل حجم ممكن، ولكل رف من الرفوف مسمار خطّاف، وفي المسامير الخطافة عصي، وعن طريقها يمكن أن تُرفع إلى الأعلى، ومن ثم تُعلق في السقف، ومع مرور الزمن، وبعد انتقال الأستوديو الأول إلى بناء أوسع، تطور نظام الرفوف هذا واكتمل.

النمط الجديد للخشبة، تطلب إمكانيات جديدة على صعيد العرض، وهذا دفعنا إلى التفكير والبحث، وعلى سبيل المثال، ما جرى في عرض (الليلة

الثانية عشرة) لشكسبير، حيث العديد من اللوحات، ابتكرت ستارة من نوع خاص، تُعلق في عمق الخشبة، وليس في عرضها، ويتيح هذا الحل تغطية أحد الديكورات، في الجهة اليسرى من الخشبة، وفي الوقت نفسه، كشف الديكور الثاني الجاهز، الذي يقابل الجهة اليمنى، وفي الوقت الذي تجري فيه الأحداث هنا، يكون الديكور الآخر الجديد جاهزاً، في الجهة اليسرى بانتظار رفع الستارة عنه، وفي مسرحية تولستوي (حكايات عن إيفان - الأحمق) (عُرضت على الخشبة نفسها في الأستوديو الثاني)، من أجل اختصار الوقت الذي يفصل اللوحة عن الأخرى، فكرت في أرضيات (أرصفة) من نوع خاص، عندما تجري الأحداث على إحداها، تكون الأخرى موجودة، مركبة، خلف الستارة (الكواليس).

وقد استخدمت حلاً مشابهاً في مسرحية الكاتب أندرييف (الطفولة)، حيث الديكور يصور خط سكة حديد في غابة كثيفة، لجأت إلى المخمل الأسود، ويمكن الحكم على أعمال الأستوديو، من حيث الشكل الخارجي، وإلى أي مدى يبدو مسرحياً، اعتماداً على الواقعة التالية:

في إحدى المرات، ونحن نقوِّم أعمال الفنانين وفناني الديكور، من روس وأجانب، سلباً وإيجاباً، ومن خلال الالتزام بمهمات المسرح، سألت أحد فناني الديكور المعروفين، وأحد أفضل من يعرف فن التصوير، السؤال التالي:

- أي ديكور تراه مناسباً كخلفية فنية للممثل؟

- أي ديكور أكثر استجابة لمتطلبات مسرحنا؟

ومر وقت طويل قبل أن يجيبني: (أعرف!) هكذا أجابني، وباستعراض عندما التقيته فيما بعد. أكثر الديكورات استجابة لمتطلبات المسرح، ما رأيته في عرض (صرصار فوق المدفأة) في الأستوديو الأول.

الديكور والإخراج اللذان تحدث عنهما الفنان، كانا في غاية البساطة، فالإكسسوارات كالعصي، والمواد المختلفة التي فوقها، أو الخزانة (الدولاب)

والصحون، كانت مرسومة على مصابيح من الخشب، والديكور كله تقريباً صُنع بأيدي الفنانين الذين كان الفنان أحدهم، بالطبع، كان صعباً أن نقول إن الديكور كان فنياً، من الناحية الفنية، أي من حيث التصوير (الرسم) والألوان، ولكنه كان بطريقة ما مسرحياً.

عندما شرع الفنان المذكور يفسر لي رأيه، مشيراً إلى مختلف التفاصيل في ديكور (صرصار فوق المدفأة)، أدركت أن مُحدّثي يعتقد أن الأنجح هو ما فعله الفنانون أنفسهم، وفقاً لقناعاتهم الداخلية، وما تمليه عليهم المهمات الروحية، لهذا الدور أو ذاك، والعرض بمجمله، وهذه مرة أخرى أجد فيها نفسي مقتنعاً بأن ما يحتاجه المسرح ليس الفنان، المصور، وأن العامل في المسرح من الفنانين، ينبغي أن يكون - ولو قليلاً - مخرجاً يفهم مهمات وأسس فننا وتقنيتنا.

لن أتحدث هنا عن الفترة الأخيرة من حياة الأستوديو الأول، لأنني لم أشارك أثناءها في الحياة الإبداعية، ومع ترسخ الأستوديو، صارت له حياته المستقلة فنياً، وفي النهاية، غدا مسرح موسكو الفني الثاني (تأسس الاستديو الثاني في عام ١٩١٦، الاستديو الثالث كان بإشراف فاختانكوف)، ولا تتاح لي في هذا الكتاب، إمكانية التحدث عن اللحظات الكثيرة، من حياة هذا المسرح، التي لم تتقاطع مع حياتي الشخصية الفنية وتطورها، حتى تلك اللحظات التي على المؤرخ أن يتوقف عندها بانتباه، باعتبارها عظيمة الأهمية.

يجب علي أن أرفض النظر في النشاط الفني لأولئك الذين يمكن أن يُعدوا تلاميذنا، افتتح الاستديو الثاني الذي كان العاملون فيه من المدرسة الدرامية الخاصة لفنانينا، أمثال ألكساندروفا، مسّاليتينوفا، بدغورنوفا، وقد تخرج في هذه المدرسة عديد من الشباب، وبدرجات جيدة، كان منهم تاراسوفا، كريجانوفسكايا، كورناكوفا، مالتشانوفا، باتالوف، فيربيتسكي، وآخرون، وأذكر أنني والمرحوم متشيديلوف، ساعدناهم على الدخول إلى الاستوديو، وقد تحملوا تبعات ذلك الأستوديو من المخاطرة والخوف، لأنني كنت في وضع لا أستطيع فيه مد يد المساعدة المادية إليهم.

قدمنا العرض الأول من تأليف غيبيوس (الخاتم الأخضر) الذي جدد مصير الأستوديو، فقد وقف على قدميه حالاً، وفي خريف ١٩٢٤، التحق ممثلوه بفرقة مسرحنا، ويشكلون في الوقت الحاضر الجيل الشاب فيه، ويعلنون عن أنفسهم في عروضنا الأخيرة كمتمايزين، وفي الوقت نفسه تشكل الأستوديو الثاني وتطور الأستوديو الثالث (تأسس الأستوديو الثالث في عام ١٩١٤) بإشراف يفغيني فاختانغوف (يُدعى الآن مسرح فاختانغوف) لا وكان يتبع لفترة محددة، مسرح موسكو الفني، وأخيراً كان الأستوديو الرابع (تأسس الاستوديو الرابع في عام ١٩٢١)، الذي يحمل الآن اسم المسرح الواقعي، الذي انضم إليه بعض ممثلي مسرحنا، الذين لم يجدوا فيه، لهذا السبب، أو ذاك، العناية الكافية بمواهبهم، وإمكانياتهم.

أخيراً لا أستطيع إلا أن أشير إلى الأستوديو الموسيقي التابع لمسرح موسكو الفني (يُسمى الآن الأستوديو الموسيقي لفنان الشعب فلاديمير إيفانوفيتش دانتشينكو)، وهو بإشراف دانتشينكو نفسه، وقد سبق وقدم عديداً من العروض الرائعة.

لم أشارك في نشاطه، كما لم أشارك في نشاط الثالث والرابع، ولذلك لا أستطيع التوقف عند هذا الأستوديو، وكذلك عند هذين الأخيرين، والحديث عن هذه الاستديوهات كلها، غير عادل، أو منصف، لأنه لن يتجاوز العجالة، وهذا ليس من العلاقة الجدية في شيء، وللسبب نفسه لن أتحدث عن النشاط الفني للأستوديو اليهودي (هابيما) تسيماخ، الذي أشرف عليه بناء على توصيتي، وبطلب مني، فاختانغوف، وكان معلماً فيه ومخرجاً، وقد قرأت أنا نفسي سلسلة محاضرات حول النظام، وهنا أستطيع التحدث عن الأستوديو الأرمني الذي أشرف عليه الفنان خانشاتورف، وهناك أيضاً الممثلة البولونية فيسوتسكايا التي أسست قبل الحرب أستوديو خاصاُ بها على نمط الأستوديو الأول، والذين وفدوا إلينا بناء على اتفاق بين حكومتينا، ومن ثم أسسوا في بلدهم أستوديو خاصاً بهم.

الأمسيات المرحة و(الخفاش)

لم يكتف مسرح موسكو الفني بأن قدم أعمالاً درامية، وإنما قدم أعمالاً مناقضة لها تماماً، قدم الأعمال الساخرة والدعابة، ويعود ذلك إلى أيام جماعة موسكو للفن والأدب، حيث كانت تقام أمسيات المرح والضحك.

الأمسيات المرحة، أقيمت في مسرح موسكو الفني في أوقات مختلفة في عام ١٩٠٢ في ساراي بوجيدومكي، وبرغبة خاصة من الكاتب تشيخوف، وفي مسرح موسكو الفني أيضاً، بمناسبة الاحتفال برأس السنة، وبمناسبة يوبيل مسرح موسكو الفني أيضاً في نهاية الحفل.

في شباط (فبراير) عام ١٩١٠، أقيم (الكابوسني الأول) بتذاكر دخول، ذهب ريعها إلى أكثر فناني المسرح احتياجاً، وهذه الأمسية وغيرها، التي تحمل طابعاً واحداً، كان يُعد لها خلال بضعة أيام.

كان العمل يجري في كل مكان، في غرفة الماكياج والملابس، في الممرات في الزوايا كلها أثناء العرض، وأثناء الاستراحة وأثناء الليل، وأمام هذا الجهد والطاقة اللذين كان المسرح يبذلهما، كانت النتائج التي وصلنا إليها وخلال وقت قصير مُذهلة، في الليل الذي كان يسبق الأمسيات المرحة، كان العمل يجري على قدم وساق، لتغيير كل شيء تقريباً في صالة المسرح، إلى درجة أنك لا تتعرف عليه، مقاعد الصفوف الأولى تُأخذ من مكانها، وتُوضع بدلاً منها طاولات، لكي يتناول الجمهور العشاء عليها، ولم يكن ثمة ندلاء يقدمون الطعام، ويخدمون المتفرجين، وإنما كان الممثلون أنفسهم في الأستوديو، وعندما لا يكونون مشغولين في العرض، يقومون بذلك.

تحت الطاولات، كانت تُخبأ كل المؤثرات الكهربائية، كأن تشتعل أضواء المصابيح أو تصدر بعض الأصوات عن بعض الألعاب، وكانت كل

حواجز قاعة المسرح، تُزين بالسجاجيد المرسومة، وكانت أيضاً تُعلق مصابيح مختلفة في الصالة، ولدى كل طاولة أيضاً، كان يُضاء مصباح ملون، وعندما كان يُعتم المسرح تعتيماً كاملاً، كانت لوحة مؤثرة تتشكل، تساهم فيها أوركسترا لا تظهر للعيان عادة، وغالباً ما تكون في الأماكن العليا، وهي مكونة من آلات وترية، وأخرى نفخية، ويفد المتفرجون إلى المسرح في الساعة الثامنة مساءً، يجلسون في أماكنهم، وتُطفأ الإضاءة ليسود الظلام التام، وما إن يعتاد الجمهور على هذا الوضع حتى تُطلق إشارة من الأبواق والطبول وانتهاءً بآلات الكمان، بحيث ينتشر الضجيج ويعلو، وتُضاء (البروجكتورات) الموجودة في المسرح كلها، وفي الوقت نفسه، وقد أعمت الإضاءة العيون، تطير من زوايا المسرح كلها، من الطابق الأعلى إلى الأسفل، قطع الحلوى الصغيرة، ومئات البالونات الملونة.

هكذا كان البرنامج متعدداً ومتنوعاً، والأهم من ذلك حافلاً بروح الدعابة والفكاهة والمرح، ولم يكن أحد من الممثلين المعروفين يتخلف عن المشاركة في تلك الأمسيات، وكانت المحاكاة الساخرة لبعض العروض، مثل عرض (هيلينا الجميلة) تُمتّع الحضور، لعب مثلاً - دور المايسترو باعتبار أن العرض أوبريت - دانتشينكو، ولعب دور هيلينا، أولغا كنيبر، ودور باريس، موسكفين، وفي تلك الأمسية وبناء على طلب المتفرجين، قاد الأوركسترا الموسيقار الشهير سيرغي رخمانينوف في (رقصة الأباتشي) (رقصة الأباتشي: رقصة فرنسية، انتشرت في أوائل القرن العشرين، وكان يطلق عليها رقصة الشوارع وقطاع الطرق، وتعود أصول التسمية إلى القبيلة الهندية المعروفة بهذا الاسم) المترجم، حيث أدى الدورين كل من بوتيسلافسكي، وكونين (أليسا)، وقُدمت أيضاً فقرات من السيرك، حيث كانت الموضة في ذلك الوقت الصراع بين النحيل الأنيق (الفرنسي) والبدين (الروسي)، في الواقع لم يكن ثمة صراع، وكل ما في الأمر تسلية تقوم على مواقف كوميدية، كاريكاتورية، ساخرة، وهناك أيضاً الخادم الغبي الثرثار الذي يحاول أن يُخمّن ما يدور في الذهن من أفكار، عن طريق التنويم المغناطيسي، ومن مشاهد السيرك أيضاً ما كان المغني الشهير فيودور شليابين يؤديه، حيث كان يرتدي الملابس الشرقية، ويقف

بقامته الضخمة، ليصارع سولير جينسكي القصير، الضئيل، الهزيل، وإذ ينتهي الصراع، يرفع كل منهما عقيرته بالغناء، باللغة الأوكرانية، وكان الفنان لوجسكي، الممثل في مسرح مالي، والممثل غريرنين، يرقصان ويغنيان، ما يزعمان أنه مقطع أنيق باللغة الألمانية، وهو ليس سوى كلمات غبية، وكان ثمة مشهد قصير يظهر فيه سولير، وهو يرتدي ملابس أجنبية - غير مفهومة المصدر - من الجلد، ثم يخطب باللغة الانكليزية، خطاباً طويلاً، وهو في الواقع يحاكي اللغة الانكليزية ليس إلا، ويعلن المترجم أن الانكليزي سيقوم برحلة إلى المريخ، وذلك بأن يضعوه في مدفع ويطلقوه في الفضاء، تأتي الزوجة لتودع زوجها وداعاً حاراً، وباللغة الانكليزية أيضاً، وهي التي تجهلها! يأتي بعد ذلك إلى الضابط - ضابط المدفعية - رجلان يرتديان أيضاً ملابس غير معروفة الهوية، ويزعمان أنها ملابس جنود المدفعية، ينظفان سبطانة المدفع بالزيت، وهما في غمرة ذلك، يلوثان بدلة العقيد بهدف تسهيل إطلاق الانكليزي من المدفع إلى المريخ.

الجمهور كله، والنساء منه بخاصة، كانوا قلقين، بانتظار طلقة المدفع، ويضعون أيديهم في آذانهم، هناك (نمرة) مشهد آخر أيضاً، كان يثير عاصفة من الضحك.

على الخشبة دائرة، حولها حاجز ضيق، كذلك الذي يوجد عادة في السيرك، حوله عديد من الكراسي ليجلس عليها الجمهور، الذي يجلس على الخشبة، وبعيداً عنه، وُضعت بانوراما عليها سيرك مرسوم، ملئ بالناس، وفي مقابل الجمهور، كما هو مفروض، مَخرج للممثلين، وأوركسترا عليه، في الدائرة حصان خشبي، عليه ممثل يرتدي زي الخيالة في السيرك، يرقص، يقفز عبر الحواجز ويتجاوزها، والذين يمسكون بالحواجز ويقفون خارج الدائرة على أرض ثابتة، يزعمون أن الحصان الراكض يتحرك مع الدائرة التي تدور، ثم كانت (نمرة) مدير السيرك ذاته، وقد أديتها أنا، مرتدياً ملابس خاصة: قفازات بيضاء، وحذاء أسود طويل، ولي أنف طويل، وشاربان أسودان وحاجبان أسودان كثيفان.

عزفت الموسيقى (مارش) احتفالياً، خرجت وانحنيت محيياً الجمهور، ثم اقتربت من المسؤول الذي قلدني السوط والمِجلد، كما جرت العادة، رحت أضرب بالسوط، ليطير الحصان المدرب (لعب دوره الممثل فيشينفسكي)، وبالمناسبة تدرّبت حوالي أسبوع على هذا الفن، في الوقت الذي لا أكون فيه مشغولاً. انتهى مشهد السيرك بلقطة جمعت الفنانين كلهم، وتجدر الإشارة هنا إلى أن فرقة المسرح الفني كلها، كانت تركب خيولاً من الكرتون يستعملها الأطفال، لها سيقان ألعاب مزيفة، وكنت أنا - باعتباري المدير - أقف على الباب وبيدي جرس ضخم، يصدر صوتاً حاداً لأعطي إشارة البدء بالتغيير.

تمايز - كعريف حفل - الفنان الموهوب باليف، الذي عرفت عنه سرعة البديهة، والحضور الجريء، والقدرة على تقديم النكتة مسرحياً، بأداء لا تنقصه الحيوية، ولعل الأهم، مقدرته على الإمساك بانتباه الجمهور، وعرفت عنه أيضاً التوازن المذهل بين المرح والفظاظة، والمهانة والدعابة، وباليف من ذلك النوع من الممثلين الذين يجيدون اختيار الوقفة، ومن ثم التحول باتجاه آخر للنكتة، قد يكون معاكساً، أسس لنوع أو جنس خاص وجديد في مسرحنا.

إلى جانب باليف كان يقف، خلف الكواليس المؤلف تاراسوف، الذي ألّف عديداً من الفكاهات والدعابات التي تند عن موهبة فريدة، إنه أحد الممولين، ولاحقاً عضو مجلس إدارة المسرح الذي لم يبخل علينا، في يوم من الأيام بماله، في المواقف الصعبة، ولاسيما ما فعله أثناء وجودنا في ألمانيا.

على أحد جانبي الخشبة هاتف ضخم يرن، يقترب منه باليف، ومن خلال الأسئلة والأجوبة، يعرف المتفرجون الموضوع، وأن وراء هذا الاهتمام بالهاتف والجري نحوه، نكتة، فكاهة، شيئاً من هذا القبيل/ مثلاً أحد المُضحكين تصادف وجوده في أحد الأماكن التي تجري فيها انتخابات مجلس الدوما، وبالمناسبة موسكو كلها تنتظر الأخبار، يرن جرس الهاتف (غير الحقيقي) ويشير إلى ذلك حجمه غير الطبيعي، يقترب باليف، ويرفع السماعة إلى أذنه:

من أين تتكلمون؟..من بيتربورغ؟ من مجلس الدوما؟

إلى الجمهور: «أيها السادة من فضلكم، هدوء، فأنا لا أسمع جيداً» يسود الهدوء المسرح «من المتكلم؟» يبدو وكأن قامة بالييف قد تحولت وأصبحت أقصر، راح ينحني للذي يكلمه بالتلفون.

(مرحباً! أنا سعيد جداً، شكراً لاتصالكم..) يتابع بعد صمت (نعم.. نعم.. عرض المضحك.. مرح جداً، المسرح مليء، ليس هناك مكان واحد فارغ..)

فترة صمت، ثم يتابع ويجزم، هذه المرة، قائلاً: (كلا!) صمت من جديد، يظهر القلق عليه، «كلا أؤكد لك، كلا، كلا..» بعد كل صمت يزداد قلقاً، ويغدو أكثر عصبية، أكثر قلقاً وارتباكاً، وأكثر حزماً، يبدو أن أحدهم ألحّ في الطلب عليه، واضطر من أجل التشديد على الرفض، أن يهز رأسه، كإشارة النفي، ويلوّح بيديه، وأخيراً يقطع المكالمة بحزم، «اعذروني، لم أعد أحتمل..» وهنا يغلق السماعة، ويسرع باتجاه الكواليس، ثم ينظر إلى الجمهور، ويرمي عبارة باتجاهه، ووجهه ممتقع، «يسمي إحدى الشخصيات السياسية من إحدى الدوائر الانتخابية، ثم يسأل ألا نحتاج نحن نائباً، مقعداً نيابياً في أمسيتنا المرحة هذه؟».

من النكات والدعابات والفكاهات المسلية، برزت بعض النمر الساخرة التي أشارت إلى ولادة مسرح روسي قوامه النكتة والكلمة الساخرة، والكاريكاتور، وهذا ما عمل من أجله بالييف، ورفيقه الموهوب تاراسوف، أسسا في البداية نادي فناني مسرح موسكو الفني، في قبو بيت بيرتسوف حيث كان يلقي عديد من الفنانين، ويتبادلون إلقاء النكات في جو من الحميمية، ثم تأسس فيما بعد مسرح (الخفاش) الذي كان على مؤسسيه، ولأسباب خارجة عن إرادتهم،أن يغيروا الاتجاهات السابقة، ويمضوا باتجاهات جميلة، ولوحات حقيقية فنية، يتخللها رقص وغناء وخطابات، وقد لاقى هذا (الريبرتوار) الذي أصبح نموذجاً (للخفاش) استحسان وقبول الكثيرين في العالم كله.

عمل الممثل أن يُجيد الكلام

حلّت الكارثة العالمية، بدأت حرب عام ١٩١٤.

في موسكو كانت الحياة تغلي، وثمة نهوض، إذ كانت المسارح تعمل كما لم تعمل من ذي قبل، انطلقت العروض الوطنية لتتلاءم مع اللحظة الراهنة، فشل الواحد إثر الآخر، وربما كان التساؤل التالي يفرض نفسه، هل للحرب المسرحية الكرتونية أن ترقى إلى مستوى الأخرى الحقيقية التي شعر بها الناس داخلهم، كما في الشوارع، أو على الجبهة، حيث كانت تعصف وتدمر كل شيء؟

الحرب المسرحية، كانت تثير السخرية، فضائحية وكاريكاتورية، قررنا أن نقدم بوشكين بإشراف دانتشينكو وإخراجه، ومعه الفنان بينوا بديكوره، وإلى جانبهما عديد من الممثلين، ممثلي مسرح موسكو الفني، هكذا كان رد فعلنا على الحدث.

قررنا أن نقدم ثلاث مسرحيات لبوشكين: (الضيف الحجري، مأدبة في زمن الطاعون، وموتسارت وساليري) حيث لعبت أنا دور ساليري.

أريد هنا أن أقول إن الكثيرين ممن يتذوقون شعر بوشكين، لا يقدّرون مضمونه، أما أنا، فقد حاولت قدر المستطاع أن أستنفد حتى النهاية، جوهر الدراما، بدا لي أنه لا يكفي أن تصور ساليري حاسداً، فهو بالنسبة إلي كاهنُ فنه، وقاتل فكره، لذلك، الذي يبدو كما لو أنه يهز أساس ذلك الفن، إنه ومع فتح الستارة لا يستمتع أو يتلذذ بشرب الشاي صباحاً، وهو يضع على رأسه شعره المستعار، يراه المتفرج مُتلبساً يرتدي رداءه البيتي، وشعره أشعث (منفوش)، تبدو عليه سمات الإرهاق، بعد ليل طويل من العمل لم يثمر شيئاً.

مسرحية بوشكين (ألكسندر بوشكين (١٧٩٩-١٨٣٧)، شاعر وكاتب مسرحي متعدد المواهب، وهو من دعا إلى تجديد اللغة الروسية وإثرائها وانفتاحها، أثر في كثير من الشعراء والكتاب) المترجم.

ساليري الذي يكد ويعمل، يطلب من السماء أن تكافئه، ويحسد في الوقت نفسه، موتسارت الذي لا يعمل ولا يكد، ومع ذلك يُبدع الروائع، إنه يحسده، ويقاتل مشاعره الشريرة تجاهه، وهو يحب موتسارت، كما لا يحبه أحد، وكلما شعر بصعوبة اتخاذ قرار القتل، ازداد شعوره بالفظاعة، عندما يفهم خطيئته.

هكذا كنت أرى أن المشكلة ليست في الحسد، وإنما في كبح جماح الشعور بواجب القتل، قتل العبقرية مع الانحناء لها.

بدأت هذه الفكرة تدريجياً تمتلئ بتفاصيل نفسية جديدة، ومنها، من هذه التفاصيل، راحت المهمات الإبداعية العامة تزداد تعقيداً، ووراء كل كلمة من كلمات الدور، تجمعت مادة روحية هائلة، وأريد أن أنوّه هنا بأنه كان لكل تفصيل مهما بدا صغيراً تقدير ومحبة خاصان عندي، إلى درجة أنني لم أكن أرغب في فراقه، ولا أجد الآن الوقت مناسباً للقول إن كنت مصيباً أو مخطئاً في قراءتي للشخصية البوشكينية، وما فعلته، فعلته بإخلاص، أحسستُ بالروح بالفكرة بالتطلع، وبكل ما له علاقة ما بحياة ساليري الداخلية.

لقد عايشت الدور بشكل صحيح، طالما أن إحساسي كان ينبع من قلبي ليصل المركز المُحرك للجسد، للصوت، وللغة، ولكن طالما أن المُعاش، عُبّر عنه من خلال الحركة، ولاسيما في الكلمات والإلقاء إلى جانب إرادتي، فإن شرخاً حدث، تزييفاً، تلفيقاً، ولم أتعرف في الشكل الخارجي على إحساسي الداخلي الصادق، ولن أتحدث هنا عن توتر الجسد، وعن الأثر الذي يترتب عليه، فقد أفضت في ذلك، وقلت ما فيه الكفاية، في هذه المرة، كان المهم أنني لم أنجح في تحمل عبء شعر بوشكين، لقد حمّلت كلمات الدور، أكثر مما تحتمل من معنى، فبدت كلمات بوشكين كما لو أنها انحلت أو تبعثرت.

كلهم يقول لا حقيقة على الأرض

ولكن لا حقيقة أيضاً في الأعلى

في كل كلمة من هذه الكلمات بالنسبة إلي الكثير، حتى إن الشكل لم يتسع للمضمون، وإذ نخرج خارج حدوده (خارج الشكل)، فإننا نجده وقد تفرق وتوزع في اللاّكلمات، ولكن المهم بالنسبة إلي، بل والأهم هو الصمت، فكل كلمة من الكلمات المبعثرة، انفصلت عن الأخرى، وتباعدت عنها بمسافات كبيرة، وهذا أربك الكلام إلى درجة أنك ما إن تصل إلى نهاية الفقرة، حتى تنسى بدايتها، وكلما وضعت فيها الإحساس والمضمون الداخلي أكثر، أصبح النص أصعب وبلا معنى، وكلما أصبحت المهمة غير منجزة أو منفذة، وجدت نفسي مدفوعاً كالعادة إلى الانكماش والتوتر، يصبح التنفس صعباً والصوت أجش، ويضيق الأفق ويتقلص إلى خمس (نوطات)، وتضعف قوته، وهكذا ليس ثمة غناء فيه، وإنما مجرد دقات أو ضربات.

وإذا حاولت أن أبعث فيه المزيد من الصوتية، وجدتني ألجأ كالعادة إلى أكثر طرق وأساليب التمثيل بدائية، أي إلى الحماسة الجوفاء والتكلف في الأداء.

الإكراه والانكماش والتوتر، أمور مخيفة بالنسبة للكلمات بعامة، وشعر بوشكين بخاصة من جهة، ومن جهة ثانية الشعور الزائف، وأذكر أنني في البروفة، كنت أقول كلمات الدور همساً، وبدا لي أنني عندما أتكلم بصوت هادئ، أستطيع وبسرعة أن أُمسك بالنبرة الصحيحة، وأنني أستطيع أن أسمع الزائف أفضل عند الهمس، ولكن الشك وعدم الثقة، والهمس لاتصلح لشعر بوشكين، كلاهما يُعمّق التزييف ويغدر بالممثل.

أكد لي بعضهم أن الخوف من الكلمة والإلقاء المُتعب، كلاهما يأتي من أنني لا أعرف كيف أنقل الفكرة والوزن، اقترحوا علي، في هذا السياق التأشير على الكلمات البارزة في الدور كله.

ولكنني كنت أعلم أن القضية ليست هنا، إذ كان علي أن أبتعد عن الدور لفترة، وأهدّئ من مشاعري القلقة وخيالي، وأن أجد في نفسي ذلك التوازن أو التناغم الذي يتغلغل في تراجيديا بوشكين كلها، التي تعطي الشعر

فيها تلك الشفافية والسهولة، يمكن بعد ذلك العودة إلى الدور، إلا أنني لم أكن أملك إمكانية فعل ذلك.

لكن ظل شيء ما يزعجني، وأنا أعمل على تقديم شعر بوشكين، من المؤلم ألا تكون في وضع يسمح لك أن تقدم وبصدق، ما تشعر به داخلك، أنه جميل، أعتقد أن الأبكم الذي يحاول أن يتكلم وهو يجمجم (يغمغم) بشكل قبيح، ليشرح للمرأة التي يحبها حقيقة شعوره، يعاني من ذلك، يعاني من عدم الرضا، وعازف البيانو أيضاً الذي يعزف على آلة معطوبة غير مدوزنة، يعاني أيضاً من ذلك، وهو يسمع كيف يُشوّه شعوره الفني الداخلي، وكلما سمعت صوتي وإلقائي أكثر، أصبح واضحاً أكثر، أنها ليست المرة الأولى، التي أقرأ الشعر فيها، بطريقة رديئة، إذ إنني أفعل ذلك، وأنا على خشبة المسرح طيلة حياتي، أشعر بالخجل من الماضي، أردت أن أستعيده، لكي أنظر إلى الانطباع الذي تركه فيّ سابقاً، تصوّر أن مغنياً غنى طيلة حياته بنجاح، يكتشف فجأة، وهو في سن الشيخوخة، أنه كان يُنشز، في البداية لا يريد أن يصدق هذا الاكتشاف، يقترب من البيانو كل دقيقة، ويختبر صوته، ويقتنع بأنه يهبط إلى ربع الصوت، أو يرتفع إلى نصف الصوت، هذا ما عانيته أنا بالضبط في ذلك الوقت.

الأكثر من هذا، أنني حينما نظرت إلى الوراء، أدركت أن الكثير من أساليبي وطرقي في التمثيل، أو سلبياتي - توتر الجسد غياب التركيز والتماسك، التمثيل المزيف، الشرطية، الحيل، الحماسة، و الإلقاء المُفخّم - يظهر كله، باستمرار، لأنني لا أمتلك الكلام (الإلقاء) الذي يمكن أن يعطيني كل ما أحتاجه، ويعبّر عن كل ما هو حي في داخلي.

وإذ أدركت من خلال ذاتي أنا، كم يبدو مهماً وذا معنى ومغزى في فننا، الإلقاء الجميل والطيّب، كأحد أقوى وأعظم وسائل التعبير المسرحي والتأثير، شعرت وللوهلة الأولى بالسعادة، ولكن عندما حاولت أن أُحسّن إلقائي، فهمت أنه عمل صعب، بل وصعب جداً أن أفعل ذلك،

وخفت من المهمة الملقاة على عاتقي، وعندما فهمت أيضاً واقتنعت نهائياً، أننا نتكلم بوضاعة وجهل في الحياة، كما على الخشبة، وأن كلامنا في الحياة اليومية الذي يتسم بالتلقائية والبساطة، غير مسموح به على الخشبة، وأن إجادة الكلام الجميل علم قائم بذاته، ينبغي أن تكون له قوانينه، ولكنني لم أعرفها.

ومن ذلك الوقت توجه انتباهي فنياً، باتجاه الصوت والإلقاء، حيث صرت أعيرهما عنايتي واهتمامي سواء في الحياة أم في المسرح، وصرت أكره أكثر من أي وقت مضى، الممثلين ذوي الأصوات المتأتئة، وطريقتهم الفظة في تكلف البساطة والإلقاء الجاف الذي لا يعطي التشديد حقه، ولا ينتبه إلى تجنب الإيقاع المُمل، ليس أبغض بالنسبة إلي من الصوت المعسول في إلقاء الشعر الغنائي، الذي ينساب كالأمواج أثناء تجعّد سطح الماء، يا لهؤلاء القراء، الذين يقرؤون الشعر في الأمسيات والحفلات، إنهم فظيعون، أنظر إليهم، واسمع كيف يتصورون الرقة.

(أيها النجم، أيها النجم، لماذا أنت صامت)، الممثل الذي يُفخم الكلام يصيبني بالضجر، لا أستطيع تحمل طريقتهم في الإلقاء، ثمة نوع آخر من الإلقاء المُفخّم يتميز بالبساطة والقوة والنبل، ولقد سمعت هذا النوع، لدى أفضل الممثلين في العالم، كان يومض لدقيقة، ليختفي ثانية في حماسة مسرحية عادية، أريد مثل هذا الإلقاء البسيط النبيل، لأنني أجد فيه موسيقى حقيقية، منضبطة، صادقة، وإيقاعاً متنوعاً ورسماً داخلياً، لم أستطع الوقوف على أسسها، يكفي أن أبدأ بإلقاء شعر بوشكين بصوت عال، حتى تنهض السنوات المليئة، وما فيها من عادات، حشوداً من الداخل، ولكي أبتعد عنها، حاولت جاهداً أن أركز على معنى الكلمة، وجوهر العبارة الداخلي، دون أن أنسى بالطبع الوقفات الشعرية، ولكن كانت النتيجة، أنني وجدت، بدلاً من الشعر، نثراً ثقيلاً، ولكنه عميق، تعذّبت وأنا أحاول أن أفهم، ما الذي قاله لي السمع الداخلي، ولكن كل شيء كان عبثاً.

نجح كل من دانتشينكو وبنوا، نجاحاً ساحقاً، وكذلك فريق الممثلين وعلى رأسهم كاتشالوف ، ولا يتسع الكتاب للحديث بالتفصيل، أو لقياس حجم موهبة الفنان بنوا، الذي وضع ديكوراً رائعاً ومذهلاً للعرض، إضافة إلى الملابس الرائعة بأسلوبها المتمايز المدهش.

بعضهم مدحني، وآخرون (وكان عديدهم أكثر) انتقدوني، ولكن في هذا الكتاب، سابقاً والآن، أحكم على نفسي من دون أن اعتمد على الصحافة أو الجمهور، وإنما على نفسي، على مشاعري الخاصة وعقلي، أقول عن نفسي ولنفسي إنني أخفقت وفشلت فشلاً ذريعاً في أدائي لدور ساليري، ولكنني في الوقت نفسه لا أقايض هذا الفشل بأي نجاح، لأنني اكتسبت الكثير والمهم منه.

بدت كآبتي وترددي بعد هذا العرض، الأثقل في كل ما صادفني سابقاً، وما مررت به، بدت لي الحياة التي عشتها عبثاً، وأنني لم أتعلم شيئاً، لأنني سرت على الطريق الخاطئ والملفق في الفن.

وقعت في تلك الفترة القاسية، مصادفة على حفلة موسيقية لأفضل فرق الرباعي الوتري، أية سعادة تلك التي غمرتني وأنا في حضرة المصطلحات التي تعني بهذه الطريقة، أو تلك، العروض الفنية، ومفهوم الشعور الإبداعي والمعايشة (الصمت، ميترونوم، الهارموني..) وهذه المصطلحات معروفة منذ زمن طويل، ومعترف بها في مجال الموسيقى، وهي على جانب كبير من الأهمية، وضرورية. في الموسيقى ثمة قواعد يُؤسس عليها، يُبنى عليها، وبالتالي، فالإبداع ليس مصادفة، والمصادفة لا يمكن أن تكوّن أساساً يُبنى عليه، ولا يمكن للفن الحقيقي أن يكون بلا أساس، وإلا كان مجرد عموميات سطحية، يحتاج فننا الأسس وخاصة فن الإلقاء (الكلام) وقراءة الشعر.

خطر لي في ذلك المساء، وأنا في الحفلة، أنه وقبل كل شيء، يجب البحث عن هذه الأسس في الموسيقى، والإلقاء والشعر، مثل الموسيقى، ومثل الغناء، الصوت يجب أن يُغنى في الحديث، كما في الشعر، أن يُعزف بالكمان، لا أن يُدق كرمي الحمص على اللوح (اللوحة)، كيف يمكنني

الوصول إلى جعل الصوت في الحديث مستمراً، محتداً، منساباً بين الكلمات، والفقرات كاملة، مخترقاً إياها تماماً مثل الخيط والإبرة، لا أن يقطعها إلى وحدات متفرقة؟

شعرت حينها، وأنا في الحفلة، لو كان بتصرفي، ذلك الصوت الممتد كعزف الكمان، لاستطعت، كعازف الكمان، والفيولونصيل، أن أجعل الصوت أعمق وأكثر شفافية وأدق، وأعلى، وأخفض، كان بوسعي أن أقطع الصوت حالاً، وأن أضبط الصمت الإيقاعي، وأن أعطي المرونة وأن أرسم الصوت مثل المسطرة في (الغرافيك).

مثل هذه الدقة لا يمكن أن نجدها في فننا، وبالمناسبة، فإن كل من يلمّ بالفن إلماماً عاماً، يعتقد أنه في قراءته الهاوية، أن الصوت لديه يمتد، لا يدق (يضرب) كالحمص، وأنه يراعي فترات الصمت، ولديه أيضاً ارتفاع وهبوط في الصوت، كم يخطئون إذ يظنون ذلك!، وكما يقول فولكونسكي عن قراءتهم: مملة على وتيرة واحدة، أصواتهم لا تمتد، ولا تهتز في الفضاء، وإنما تسقط حالاً، وفي اللحظة نفسها تحت الأقدام، ويلجأ القراء السُّذج إلى كل الوسائل الممكنة، التي تخلق نوعاً من الشرطية المقيتة، لكي يعطوا حالة من الوهم، أو ليوهموا بأن صوتهم يرن، فتكون النتيجة العودة إلى الخطابية والحماسة والتفخيم، الذي نسعى إلى الخلاص منه، أنا أبحث عن التلقائية والعفوية، أريد في النسق الطويل من الكلمات، أن تنسكب الحروف الساكنة بطريقة لا تُلاحظ على بعضها، وفيما بينها، لا كالضربات أو الدقات على اللوحة، وإنما يجب أن تُغنى أيضاً.

هكذا وعندما تُغنى الحروف كلها، تبدأ الموسيقى في الإلقاء (الكلام)، وعندها ستتوافر المادة التي يمكن العمل عليها، عندها أيضاً سأبدأ أنا وبثقة كاملة، وبهدوء، مشهد ساليري وألفظ:

الكل يقول لا حقيقة على الأرض.

لكن الحقيقة أيضاً ليست في الأعلى.

هكذا أيضاً يعلو باحتفالية وقوة، وعلى مسمع العالم كله، الاحتجاج ضد السماء، ولن تكون - كما كانت سابقاً - في المرة الأولى، المشكلة نفسها، وسيكون بوسعي أن أعبّر عن شخصية ساليري الحاسد، الأناني، بإلقاءٍ صحيح، ولن ألجأ إلى الخطابية والتفخيم والتلفيق والتقطيع في كلمة الحقيقة أو في كلمة الأعلى، لكي أفرض على صوتي مدّاً ما في بعض الأحرف، ولاسيما الجاف الذي لا يُغنى، عندما يُغنى يكون الصوت يُغني الصوت نفسه، ويهتز، لاحاجة إلى الشعوذة، وإنما يجب الاستفادة منه للتحدث والتكلم بشكل جميل، والتعبير عن الأفكار والمشاعر الكبيرة.

مثل هذا الصوت، مثل هذا الكلام ضروري لبوشكين وشيللر وشكسبير، وليس من قبيل المصادفة أن ساليري أجاب عندما سُئل، ما الذي يحتاجه الفنان الممثل ليكون تراجيدياً بطريقة نابليونية:

La voix la voix et lavoix avoix

الصوت، الصوت، أكرر الصوت!

كم من الإمكانيات الجديدة تفتحها أمامنا الكلمات الموسيقية العازفة، لإبراز الحياة الداخلية على الخشبة! حينها فقط يمكن أن ندرك، كم كنا مضحكين بوسائلنا البدائية وطرقنا العقيمة التي كنا نلجأ إليها.

ما الذي يمكن أن نعبّر عنه من خلال تلك (النوطات) الخمس - الست الضاربة الدقة، بينما نحن نريد أن نعبر من خلالها، عن مشاعر وأحاسيس معقدة، إنه وضع يشبه محاولة عزف سيمفونية بيتهوفن التاسعة على آلة (البالالايكا) الروسية، لقد ساعدتني الموسيقى على حل الكثير من المسائل التي عذبتني في ذلك الوقت، لقد أقنعتني بأن على الممثل أن يتقن الكلام، أليس غريباً أنه كان علي أن أعيش ستة عقود، لكي أفهم، أي أحس وأشعر، بكل كياني، هذه الحقيقة البسيطة والتي يعرفها الجميع، التي تجهلها الغالبية العظمى من الممثلين؟

الثورة

اندلعت في عام ١٩١٧ ثورة شباط (فبراير)، ومن ثم جاءت ثورة أكتوبر، كان على المسرح أن يضع أمامه مهمة جديدة، عليه أن يفتح أبوابه أمام أكبر عدد ممكن من الجماهير، لمختلف شرائح الشعب، لملايين الناس الذين حتى ذلك الوقت، لم تتح لهم إمكانية الاستفادة من الثقافة، كنا في وضع يشبه وضع ليزر في مسرحية أندرييف (آناتيما)، حشد هائل من الناس يدق أبواب ليزر الطيب، مطالباً بالخبز، وإذ رأى ليزر هؤلاء، كاد أن ينهار، وشعر أنه ليس قادراً، رغم ثرائه، على إطعامهم، وهكذا نحن وجدنا أنفسنا في حالة عجز، ونحن نرى اندفاعة هؤلاء الناس نحو المسرح، ولكننا في الواقع شعرنا بالسعادة أيضاً، وراحت قلوبنا تخفق، عندما أدركنا جسامة المهمة الملقاة على عاتقنا.

حاولنا في البداية أن نختبر هؤلاء من خلال علاقتهم بمسرحنا، ببرنامجنا، الذي لم يُوضع أساساً للشعب، ثمة رأي يقول إن علينا أن نقدم للفلاحين مسرحيات من حياتهم، مُعدة لتناسب أذواقهم ووجهات نظرهم، أما بالنسبة للعمال، فمن الطبيعي أن تكون كذلك، من حياتهم، من بيئتهم، من دائرتهم.

هذا غير صحيح، غير دقيق.. فالفلاح الذي يشاهد عرضاً مأخوذاً من الوسط الذي يعيش فيه، سيقول - وهذا طبيعي - لقد ملّ هذه الحياة، لأنه يعيشها في بيته، وأنه شبع من رؤيتها، وأن المتعة الحقيقية بالنسبة إليه، هي تلك التي يجدها في مشاهدة حياة الآخرين، إنه يطمح إلى رؤية حياة أجمل، في الوقت الذي تلا الثورة مباشرة، كان الجمهور مختلطاً: الغني والفقير، المتعلم والجاهل، هناك المعلم والطالب والجندي، الموظفون الصغار، الذين ينتمون إلى دوائر ومؤسسات مختلفة، الحوذيون والسعاة والمستخدمون والسائقون والكتبة وعمال النظافة والخدم، كنا نقدم لهؤلاء برنامجنا العادي، مرة أو مرتين في الأسبوع في بناء مسرح سولودوفينوكوفسكي الضخم،

وكنا ننقل ديكوراتنا وإكسسواراتنا، وكان علينا أن نتكيّف مع الوضع الجديد، فمسرحنا أصغر، وفيه نوع من الألفة والحميمية، التي نفتقدها في المسرح الكبير هذا، أضف إلى ذلك أن الصالة كانت تغص بالمتفرجين، وكان علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار توتر هؤلاء المتفرجين مشدودي الانتباه، الجالسين بصمت، يشبه صمت القبور، الذي سرعان ما ينكسر في نهاية العرض، عندما تعلو الصيحات والضوضاء، والإنسان الروسي، كما لا أحد شغوف بالفرجة ويعشقها، وكلما كانت آسرة وأخّاذة وتخطف الروح، أصبحت أكثر جاذبية، يحب المتفرج الروسي البسيط المسرحية التي تبكيه قليلاً والتي تفلسف شخصياتها الحياة، والتي يمكن أن يسمع منها الكلمات الذكية الحكيمة، أكثر بكثير من الفودفيلات الصاخبة، التي يخرج منها خالي الوفاض روحه فارغة.

متفرجنا الجديد الذي كان يأتي إلينا، ليشاهد برنامجنا، كان يتلقى عروضنا بلا وعي.

الحقيقة أنه لم يكن يفهم بعض المقاطع أو الأمكنة، وبالتالي لم تثر الاستجابة المألوفة، لم يضحك المتفرج في الصالة، ولكن بالمقابل، فإن ثمة مقاطع أخرى كانت الاستجابة فيها، من قبل الجمهور الجديد، أكثر من رائعة، كان الضحك لا يتوقف، وكان يحث الممثل على إظهاره سابقاً، ومن المؤسف أن نجهل حتى اليوم، قانون رد الفعل الجماعي للانطباعات البصرية، في المتفرجين، وما تتركه من صدى عميق في نفس الممثل، في حين أن أهميته لا تقبل الشك، نحن لا ندري حتى الآن، لماذا يتلقى المتفرج مقطعاً ما من المسرحية، في مدينة ما، بتفاعل واستجابة لا نظير لهما، في حين أنه لا يفعل ذلك في مدينة أخرى، وما يثير الضحك في مدينة، قد لا يثيره في مدينة أخرى، ويجب أن نعترف أننا - حتى الآن - لا نعرف لماذا لم يتقبل المتفرج الجديد المقاطع المشهورة والمعروفة من المسرحية، وكيف نستطيع أن نتكيّف مع الوضع، بحيث تكون الاستجابة، أفضل، ونصل إلى مشاعره وإحساسه.

لقد كانت عروضنا ممتعة، تعلمنا منها الكثير، وأجبرتنا على أن نحس بالجو الجديد في الصالة، إننا ندرك أن الناس لم يأتوا إلى المسرح للتسلية، وإنما ليحصلوا على قسط من المعرفة، أذكر، في هذا السياق، أن أحد أصدقائي المزارعين، كان يقصد موسكو مرة كل عام، ليحضر عروضنا المسرحية، ولم يكن لديه هدف آخر غير ذلك، كان يقيم عادة لدى أختي، وكان يرتدي قميصاً أصفر من الحرير، يخرجه من كومة ملابس يحملها معه، وكان يحتفظ به على الرغم من أنه ما عاد يصلح له، فقد أصبح قصيراً، متهدلاً من كثرة الاستعمال، وكان أيضاً ينتعل زوجاً من الأحذية التي تلمع، وسروالاً من المخمل، ويضع على شعره زيتاً من النوع الفاخر، بعد أن يكون قد سرحه بعناية، ثم يأتيني لتناول الغداء، لم يكن يخفي سعادته، إذ تطأ قدماه الأرض النظيفة المفروشة، ويجلس وراء طاولة من النوع الفاخر، ويضع فوطة نظيفة يعلقها برقبته، ويأكل بملعقة من الفضة، وكان يتمتم بالصلاة والشكر، قبل تناول كل وجبة، من وجباتنا اليومية، وما إن ينتهي من طعامه، حتى يبدأ السؤال تلو السؤال عن المسرح وأخبارنا، وهو يكاد يطير فرحاً، وغير قادر على إخفاء سروره، ثم ينطلق بعدها إلى المسرح، على اسمي أنا (كرسي المخرج)، وتراه وهو يشاهد العرض، يحمرُّ ويصفرُّ ويشحب لونه، كل ذلك من السعادة والقلق، ولم يكن يقوى على النوم بعد ما شاهده، لذلك راح ينطلق متجولاً في الشوارع، ليستجمع أفكاره ومشاعره، ويضعها على الرف.

عندما كان يعود إلى البيت، كان يحادث شقيقتي التي كانت تنتظره، لتساعده في عمله الذهني غير المألوف بالنسبة إليه.

وعندما كانت عروضنا تنتهي، كان يعيد قميصه الحريري الأصفر، وسرواله المخملي وحذاءه، وربطة عنقه إلى الكومة تلك التي يحملها، ويعود أدراجه إلى القرية، ولا يعود إلا بعد مرور عام، ولم يكن الأمر ليقف عند هذا الحد، بل كان يمطرني بوابل من الرسائل التي يفلسف فيها ما يحلو له، ولعلها

كانت تساعده على هضم ما رآه وما سمعه، وعلى العيش في ذكرياته وانطباعاته التي عاد بها من موسكو.

أعتقد أنه لم يكن الوحيد في ذلك، فثمة آخرون كثيرون مثله، وكنا نراهم ونحسهم وهم في الصالة، والأهم من ذلك شعورنا بالمسؤولية تجاههم.

«كنت أقول لنفسي حينها، نعم، صحيح أن فننا ليس خالداً، ولا يدوم طويلاً، لكنه بالمقابل الأكثر تأثيراً وضرورة للمتفرج المعاصر، دون الفنون كلها».

أية قوة تلك التي يملكها! والتأثير الذي له، لا يصيبه فرد واحد، وإنما - وفي الوقت نفسه - مجموعة من الأشخاص من الممثلين والمخرجين، وفناني الديكور والموسيقيين والراقصين..إلخ ومن هنا ينمو ويتطور ذلك الشعور الجمعي العام.

من هنا أيضاً يأتي التلقي الجماعي، أي أن التأثير المسرحي لا يطال إنساناً واحداً، وإنما - في الوقت نفسه - الجميع، قوة هذا الفن البصري، هذه السلطة المسرحية التي تمارس على المتفرج، تجلت بالنسبة إلي، في أحد العروض الأكثر رسوخاً في الذاكرة، قدمناه قبيل ثورة أكتوبر، في تلك الليلة، كان الجنود يحتشدون حول الكرملين، حيث كانت تحركات غامضة وإجراءات تأخذ مجراها، وثمة آخرون أقرب إلى الغوغاء، يملؤون المكان، وبالمقابل، فقد كانت في أماكن أخرى، الشوارع فارغة، والمصابيح مُطفأة، ونقاط الحراسة مزالة، وعند باب المسرح، احتشدت جماهير غفيرة، تُقدر بالآلاف، تريد أن تحضر عرض (بستان الكرز) الذي كان يعبّر عن حياة أولئك الناس، الذين كانت تُعد الإنتفاضة ضدهم، كانت صالة المسرح مليئة، وبطريقة استثنائية، هذه المرة بالشعب البسيط الذي استبشر، فراح يغلي، القلق والتوجس يسودان الخشبة وصالة المسرح، كنا نحن الممثلين، ننتظر اللحظة التي يبدأ فيها العرض.

كنا جاهزين، نقف بالقرب من الستارة، نصغي إلى لغط المتفرجين المترقبين القلقين، وكنا نقول لأنفسنا: الأرجح أننا لن نكمل هذا العرض، ولعل فضيحة في انتظارنا، وقد نُطرد من المسرح، إذ كيف يمكن لهذا الجمهور الغاضب أن يتعاطف مع أناس قرر أن ينتفض عليهم؟ إلا أن المفاجأة كانت مذهلة، فالغنائية التشيخوفية، وجمال الشعر الروسي الأخاذ، وهو يعبر عن موت البستان الروسي الذي بدا أنه غير مناسب للحظة الراهنة، لكنه، وفي مثل هذا الوضع، فعل فعله، كان العرض أحد أفضل العروض وأنجحها، من حيث اهتمام الجمهور به، واتضح أن الجمهور أراد أن يتنفس هواء الشعر، ويودع وللمرة الأخيرة، الحياة القديمة، الحياة التي تطالب الآن بضحايا من أبنائها، ليتطهّروا ويكفّروا عن أخطائهم.

انتهى عرض (بستان الكرز) الذي ترافق مع التصفيق المدوي، خرج الجميع من المسرح صامتين، ولكن من يدري؟ لعل الكثيرين منهم كانوا يستعدون للقتال في سبيل الحياة الجديدة. سمعنا صوت الرصاص، الذي حاولنا أن نتجنبه، وذهبنا إلى بيوتنا، وهكذا قامت الثورة، ثورة أكتوبر، فتح المسرح أبوابه لعامة الشعب، ولم نعد نبيع تذاكر، إذ كانت العروض كلها مجانية، ورحنا نوزع التذاكر على المعامل والدوائر الرسمية، والمؤسسات دون مقابل، وأخيراً التقينا وجهاً لوجه المتفرجين الجدد، الذين لم يسبق لهم أن عرفوا مسرحنا، أو أي مسرح آخر، امتلأ مسرحنا البارحة بالجمهور المختلط، الذي كان يضم الناس العاديين والمثقفين، أما اليوم، فنحن إزاء جمهور جديد تماماً، لم نعرف كيف نتصرف حياله، وبالمقابل، فإنه لم يعرف كيف يقترب منا، وكيف يعيش معنا في المسرح، بالطبع وفي البداية، تغير كل شيء في المسرح تقريباً، النظام والجو، وكان علينا أن نبدأ من البداية، أن نعلّم هؤلاء الجدد، كيف يجلسون في المسرح بهدوء، وكيف يصغون دون أن تصدر عنهم أية

كلمة، وكيف يحضرون إلى المسرح في الوقت المناسب، وألا يدخنوا، أو يأكلوا المكسرات، أو يتناولوا الطعام، وأن يخلعوا قبعاتهم.

حدث مرتين أو ثلاث أنني اضطررت بعد انتهاء الفصل الأول، حيث أفسد الحضور مزاجي، ذلك الحضور الذي لم يعرف كيف يتصرف، ولم يتلق أية تربية بهذا الخصوص، لأن أخرج وأقف أمام الستارة، لأنبّههم باسمي وباسم زملائي الممثلين، بأن يلزموا الهدوء، وأن يراعوا طبيعة هذا الفن، وفي إحدى المرات، وبعد أن بلغ السيل الزبى، ولم أستطع تمالك أعصابي، وجهت للصالة كلاماً قاسياً، ولكن الجمهور صمت وأصغى بانتباه إلى العرض.

أعيد القول هنا، أن هذا لم يحدث أكثر من مرتين أو ثلاث، وأنا لا أدري، حتى اليوم، كيف نجح الجمهور في ضبط أعصابه، ولم أسمع أن أحداً تناول هذا الموضوع خارج المسرح، ولم تنشر الصحف أيضاً شيئاً له علاقة بهذا الموضوع، ولم يصدر قرار أو مرسوم بذلك، لماذا حدث تغيير بعد تلك الأحداث؟ لم يكن المتفرجون، يستغرقون أكثر من ربع ساعة، ليجلسوا في أماكنهم، ويكفوا عن التدخين وأكل المكسرات، ولم يحملوا الطعام معهم، وصرت أتجول في ممرات المسرح عندما لا أكون مشغولاً في العرض، وكنت ألاحظ أن الأماكن كلها مليئة بالمتفرجين الجدد، وكان الصبيان المشاكسون، إذ يرونني آتياً من بعيد، يحذّرون بعضهم بعضاً قائلين: (إنه قادم) وقد عرفوا أنني أنا الذي كنت قد نبهتهم من على خشبة المسرح، كانوا يهرعون إلى خلع قبعاتهم ومعاطفهم، آخذين بعين الاعتبار تقاليد بيت الفن، الذي يبدو هنا (الفن) رب البيت.

شهد مسرحنا في فترة الحرب والثورة، عدداً ضخماً من المتفرجين من شرائح اجتماعية مختلفة، ومن مناطق مختلفة في روسيا كلها، ومع اندلاع الحرب على الجبهة الغربية، امتلأت العاصمة موسكو باللاجئين،

الذين كانوا يسرعون إلى المسرح لعلهم يجدون فيه السلوى والسكينة، ولاسيما أنه بناء جديد وجميل، وكانوا يحملون معهم عاداتهم، السيء منها والجيد، وكان علينا أن نعلّمهم من جديد، النظام السائد في المسرح، وما تكاد تنتهي من ذلك، حتى يأتي فوج آخر من اللاجئين أو من القفقاس (القوقاز). دخلوا المسرح من أبوابه، ثم خرجوا ولم يعودوا أبداً، ومع قدوم الثورة، عبرت المسرح طبقات مختلفة، من الجنود إلى المندوبين أو النواب، الذين كانوا يفدِون من جميع أنحاء روسيا، إضافة إلى الشباب، وأخيراً العمال، والمتفرج الذي لم يسبق له أن دخل المسرح، ولم يكن يتعامل مع الثقافة، والذي كنت قد ذكرته للتو.

وقد اتضح لنا أن هذا المتفرج بالذات أثبت أنه مسرحي، لم يكن مجرد عابر، وإنما كان من النوع الذي ينتظر شيئاً ما في ماضي المسرح، شيئاً مهماً، لا يعرفه، وهو أيضاً الذي تعامل مع المسرح برقة وتهذيب، ومن المؤسف أن بعض الفنانين، الذين ظهروا على السطح، في ذلك الوقت، وهم كُثر، كانوا وضيعين، ومن المؤسف أيضاً أنهم كانوا محسوبين علينا نحن فنانين!

ثمة من لم تكن له علاقة بالفن، إلا قدرته على امتصاص دم الفن. جماعة من الطفيليين، غير الموهوبين، النصابين، يتخذون من المسرح حرفة، ويسعون إلى التكسّب والارتزاق والمساومة، حتى نحن لم نسلم من مساومتهم تلك، نحن الذين كان همنا الوحيد خدمة الفن النبيل، ولاشك أن مثل هذا السلوك، ومن قبل هذا النوع، من أدعياء الفن، أضرّ بتلك العلاقة التي كنا نسعى إليها، في المسرح مع الجمهور الديمقراطي الواسع، والحقيقة أن بعضاً منا لم يكن راغباً أساساً بالانفتاح على ذلك الجمهور العريض، في تلك اللحظة الهامة، لحظة الالتقاء مع ملايين المسرحيين الجدد.

الكارثة

في حزيران (يونيو) عام ١٩١٩، سافرت مجموعة من ممثلي المسرح إلى مدينة خاركوف، وكان من بينهم الممثل المعروف كاتشالوف وأولغا كنيبر، وجرمانوفا، ولم يمض شهر حتى فصلت قوات دنيكين المدينة عن موسكو، وهكذا لم يستطع زملاؤنا العودة إلينا، وظلوا بعيدين عنا، كان بعضهم مع عائلاتهم، وبعضهم الآخر، لم يكن في وضع يسمح له بأن يعبر الجبهة، بودغورني وحده، الذي قرر أن يعود متذكراً ذلك القَسم الذي أقسمناه بأن نعود مهما حدث، وأياً كانت الصعوبات.

عبر الرجل عديداً من الجبهات، مُظهراً بطولة نادرة، تعرض خلال رحلته تلك، لمخاطر جمة، منها تعرضه لإطلاق النار إلى أن وصل إلى موسكو، وهكذا تعرضت الفرقة إلى الانقسام قسمين ربما بعبارة أدق نصفين، واستمر الوضع لعديد من السنوات، واعتبرنا أنفسنا فرقة، أو ما يشبه فرقة مسرح، وتظاهرنا بأننا لا نزال على قيد الحياة، والواقع أنه لم يكن لدينا حتى فرقة، فما بقي كان عدداً من الممثلين، إضافة إلى ممثلين آخرين واعدين من الشباب، وبعض التلاميذ، ولم نستطع ملء الفراغ في الفرقة، أولاً: لأننا كنا ننتظر عودة زملائنا المسافرين، وإذا عادوا، فأين نضع الممثلين الجدد؟ وثانياً: لأن فننا نحن في مسرح موسكو الفني، يقوم على إعداد طويل الأمد لمن يعمل لدينا من الممثلين.

فنحن نحتاج لغة مشتركة نتفاهم من خلالها، أضيف إلى ذلك أن مسرحنا لا يقبل الفنانين المرتزقة، وإنما يجمع فنانيه، وبالفعل حاولنا في البداية، أن نتحاشى المساعدة الجانبية العابرة، لأن رفاقنا في خاركوف عليهم أن يعودوا ليملؤوا الفراغ، ومن حسن حظهم، أن بعض أولئك الذين كانوا طلابنا في موسكو سابقاً، انضم إليهم، والبقية التي حملت مع الفرقة - في خاركوف طبعاً - لم تكن لها أية علاقة بمسرحنا، وفي الوقت نفسه، فإن الفرقة حملت (ماركة) مسرح موسكو الفني، أما فرقتنا نحن أو نصف فرقة المسرح التي بقيت في موسكو، فلم يكن حالها أفضل، فقد اضطررنا نحن الممثلين المخضرمين، أمثال

ليلينا، رايفسكي، موسكفين، فيشنيفسكي، وأنا للوقوف على خشبة المسرح، جنباً إلى جنب مع ممثلين مبتدئين لايزالون يتعلمون كيف يخطون الخطوة الأولى على خشبة المسرح، وكذلك كان الوضع مع العاملين الفنيين، الذين لم تكن لديهم الخبرة العملية الكافية، ولكن الإخلاص كان دافعهم الأساس، هل يمكن في ظرف أو في تركيبة كهذه أن نحصل على مانريد من الوحدة الفنية والرؤية الواحدة وروح الفرقة الواحدة!

بالمناسبة حلت بنا مصيبة أخرى، ولكي تكتمل المصائب، فإن الكارثة في مسرحنا وقعت، عندما تكاثر علينا الأعداء، بسبب ظروف مختلفة لا مجال لذكرها في هذا الكتاب، واتحدوا ضدنا، وإذ شعروا بأزمتنا، وبالوضع الذي نعاني منه، وبالانقسام في صفوفنا، زادوا من قوة هجومهم ونظموا جيشاً عديداً للنيل منا.

حدث هذا كله في الوقت الذي كان فيه وضع الممثلين عندنا، خاصة أولئك المخلصين لفنهم، صعباً، وعلى الرغم من المساعدة التي قدمتها لنا الحكومة، إلا أنها ما كانت تكفي لتغطية أبسط النفقات، ولذلك كان لابد من البحث عن دخل آخر، ولعل مثل هذه الحالة يفسر إلى حد بعيد، الكسب الإضافي السهل، وغدا هذا الأخير - الكسب السهل والإرتزاق - مشروعاً ومعترفاً به، وشراً لا يمكن هزيمته في المسرح، وهكذا كان بعض الممثلين في مسرحنا قد التحق بهذه الظاهرة، وصار جزءاً منها، وأُفسد كل شيء العرض المسرحي والبروفة والنظام والانضباط، لقد حصل هؤلاء على نجاح رخيص، ولكنه من النوع الذي يصيب الفن وتقنيته في الصميم.

أما الخطر الآخر، العدو الآخر، فكان السينما، لقد أغدقت شركاتها المال على الممثلين، مستفيدة من وضعها المالي المريح، حيث عزفوا عن العمل في المسرح.

بيد أن الضرر الأكبر، والشر الأكبر، هو الانتشار العشوائي للفرق والاستوديوهات والمدارس، صار على كل ممثل أن يملك الأستوديو الخاص به، ونظام التعليم الخاص به، أما الفنانون الحقيقيون، فلم يشعروا أنهم بحاجة لذلك، فقد كانوا يعملون في الحفلات، وفي بعض الأفلام، وتخلى ضعاف

الموهبة عن التعليم، ولم يكن صعباً ما آلت إليه الأوضاع، فالمادة الطازجة الفنية اليانعة، أُفسدت وأُتلفت من خلال الكليشيهات المهترئة والحرفية السيئة، وكانت ثمة ظروف قاسية أخرى، لها علاقة بظروف وجود مسرحنا والمسارح الأخرى، وهذه الظروف لا يمكن تجنبها أثناء الهزات الشعبية، عندما يُنزع الفن عن حامله، وتوضع له غايات أخرى، أهمها، أن كل ما له علاقة بالفن القديم، أصبح في حكم (الخردة)، وبالتالي، فإن المسرح القديم لم يعد صالحاً للبقاء، وأنه لابد من القضاء عليه.

والغريب أيضاً أن مسرحنا والمسارح الأخرى، وفي ظل هذه الظروف، استطاع أن يسلم وينجو بفضل شخصيتين مهمتين هما: لوناتشارسكي ومالينوفسكايا (أناتولي فاسيليفتش لوناتشارسكي، كان كوميسار (وزير) الثقافة والتربية في ذلك الوقت، كان ناقداً وكاتباً أيضاً، مالينوفسكايا، كانت المسؤولة عن إدارة المسارح الأكاديمية الحكومية، وكانت تعمل على تنفيذ سياسة الثورة في مجال الحفاظ على التراث المسرحي، يقول لوناتشارسكي إن ف. إ. لينين وجّه بإنقاذ مسرح موسكو الفني بعيداً عن الطروحات الدوغمائية المُزايدة. ويشير ستانيسلافسكي إلى أن لوناتشارسكي قال له: إن لينين قال إن مسرحنا الأولى بالرعاية باعتباره تراثاً ثقافياً) المترجم. اللذان أدركا، أنه لايجوز باسم التجديد، تجديد الفن، تحطيم الثقافة الفنية القديمة، وإنما ينبغي السعي إلى اكتمالها وإغنائها وتأهيلها لتنفيذ المهمات الفنية والإبداعية الأكثر تعقيداً التي يحركها الزمن، مثل الكوارث والحروب والثورات. عندها، ولكي يكون الفن فاعلاً، يجب أن يتحدث عن الكبائر وليس عن الصغائر، ولم تقف مالينوفسكايا عند حدود حراسة التراث الثقافي، تلك المهمة التي أوكلت إليها، وإنما أظهرت اهتماماً ورعاية خاصين بالفنانين أيضاً.؟

كان يقال لها: يلينا كونستنتيفنا! المطرب س ينتعل حذاءً مهترئاً، وهو مهدد بأن يفقد صوته، والفنان ص لا راتب له وهو جائع، وكان يحدث، - وبمجرد أن نتصل بها - أن تأتي حالاً لتقدم حذاءً لمن لا حذاء عنده، وتعطي راتباً لمن لا راتب له.

قابيل

مللنا نحن الممثلين الذين بقينا في موسكو، من أن نتحمل وحدنا عبء الكارثة التي حلت بنا، أي دون مساعدة الأستوديو، ولذلك قررنا أن نقدم عرضاً مسرحياً جديداً، ولكي يكون مناسباً للظروف التي تمر بها البلاد، يجب أن تنطوي المسرحية على معنى داخلي واجتماعي، وفي الوقت نفسه يجب أن تكون الشخصيات محدودة.

وجدنا أن نص بايرون الذي يُدعى (قابيل) يملك هذه الخصائص أو الشروط، ومع أنني وبعد الدرس الذي تلقيته في مسرحية بوشكين، فهمت جيداً ضعفي إزاء المهمة التي آخذها على عاتقي.

وزعنا الأدوار في المسرحية، مناصفة بيننا نحن القدامى الموجودين في موسكو، والشباب، بل وحتى الفنيين العاملين في مسرحنا، وقررنا على ضوء ظروفنا المالية، وبمقتضى شد الأحزمة على البطون، أن نقتصد في النفقات، وهكذا كان الأمر فيما يتعلق بالإخراج والديكور، ولو أنني اخترت مبدأ الحلول التشكيلية التصويرية، لكان علي أن اختار فناناً كبيراً، فنص من هذا النوع (نص بايرون)، وما ينطوي عليه من مشاهد بصرية كالجنة والنار، والأجواء السماوية، يحتاج إلى فنان كبير كما ذكرت، وهذا ما لا طاقة لنا به.

هكذا كان علي أن أختار المبدأ الثاني، المبدأ المعماري، وتلخص الاقتصاد في أن خطة من هذا القبيل تطلبت ديكوراً داخل الدير يصلح لكافة المشاهد والفصول واللوحات، وليمثل بالنسبة لنا مع الرهبان في هذا المعبد، الجانب الديني، فمسرحية بايرون، تنتمي إلى ذلك النوع من مسرحيات الأسرار، أعمدة المعبد السميكة الأربعة وفي الجوانب الأربعة حيث تقف تماثيل القديسين، ورؤوس المشعوذين والمذنبين السيئين، التي حُفظت منذ القرون الوسطى، إضافة إلى الأقبية تحت الأرض والقبور والأنصبة، كل هذا يصلح لتصوير جهنم، حيث يتابع - وفقاً للنص - ليوتسيفر وقابيل، صعودهما الدرج، إلى جانب كورس المعبد، ويشير إلى الطيران إلى الأجواء فوق أرضية.

مسيرة ليلية يقوم بها المصلون، وعليهم أردية الرهبان ومع عشرات الشموع المضاءة، تُحدث أو تكوّن مليارات من النجوم، يحملها المتجولون في الفضاء.

والمصابيح المعلقة على العصي المرتفعة، التي يحملها، الذين يخدمون في الكنيسة والضوء الخافت لتلك المصابيح، يجعلك تفكر في تلك القارات الغاربة المنطفئة، ودوائر الدخان المتصاعد، كل ذلك يُذكر بالغيوم.

ثمة لمعان سحري سري، بالكاد يُرى في عمق المعبد، وصوت الأرغن والإنشاد الكنسي، والتي تأتي من هناك، تشير إلى الملائكة، وما خروجهم الاستعراضي في نهاية المسرحية، إلا من قبيل جعلك تحس بقرب المكان المقدس، أي الجنة وفقاً لبايرون، ونوافذ المعبد الأربع ذات الألوان المتعددة، التي تُعتّم حيناً، وتبدو شريرة، كالليل الحالك، وتُضاء أحياناً أخرى، بالأحمر أو الأصفر أو الأزرق السماوي، تعكس بطريقة رائعة الضوء، والقمر، والشمس، والغروب والليل، وشجرة المعرفة، والخير والشر والثمار المعلقة عليها، والحية السامة، كل هذا رسمناه بطريقة ساذجة، كتصوير أو رسم كنسي ونحت القرون الوسطى، حجران في كل جانب من الشجرة، وضحيتان - هذه هي الحال أو الوضع كله، بالنسبة للفصل الأول والنهائي، عرض طقسي ديني، من عروض الأسرار الساذجة، ملابس الممثلين لم تكن أكثر من ملابس الرهبان المعروفة، أُضيفت إليها أجزاء صغيرة، تشير إلى الملابس، أو تشي بالملابس بعامة.

من المؤسف أن الخطة التي وضعتها أنا - خطة العرض - بدت مكلفة جداً بالنسبة لنا، حيث أن الخيار المعماري الذي اخترناه تطلب الكثير من الفنيين، وبالتالي الكثير من النقود، اضطررنا إلى العودة في كثير من الأحيان، إلى أحد أهم ممثلي الفن المعماري ن. أ. أندرييف، الذي شارك في إعداد العرض، إلى جانب الميزانسين (التشكيل الحركي) ومجموعات الليونة، والحركات (الأوضاع) المُعبرة وإيماءات الممثلين على أن يكون هذا كله متناسباً مع المزاج العام للعرض، في لوحة الجحيم، الأرواح غارقة، يُزعم أنها كانت تعيش في العالم السابق، جُسدت على شكل تماثيل ضخمة، أكبر من جسم الإنسان مرتين، وضعت على جنبات الخشبة على خلفية المخمل الأسود،

الذي سبق وأنقذنا في الملمات.. والجدير بالذكر هنا أن هذه الأعمال لم تكلفنا من حيث المبدأ إلا القليل، وكان تنفيذها سهلاً، رؤوس ضخمة على أكتاف وأيد نفذها أندرييف، تقف على عصي كبيرة، مغطاة برداء من الخام الأصفر البسيط، الذي يستخدم في الديكور، والذي يُذكّر بلون الطين (الخزف).

كانت الأشكال الموضوعة على المخمل الأسود، مضاءة جيداً، تبدو شفافة، وتخلق انطباعاً قاسياً، أما المجموعة الطائرة لكل من قابيل وليوتسيفر في اللوحة الثانية من المسرحية، فقد ثبُتت على منصات طويلة، وإذ غُطيت أيضاً بالمخمل الأسود، المنسكب والمنسجم مع مثل هذه الخلفية، فإن المنصات، بدت لعيون المتفرجين، وكأنها تخلق وهماً بأن أشكال قابيل وليوتسيفر معلقة في الهواء بين الأرض وسقف خشبة المسرح، أما الممثلون الثانويون الذين كانوا يرتدون الملابس السود، فقد أحضروا على عصي سود طويلة، ما يُعبر عن القارة التي تغرق.

الآن، العصي السود والناس السود الذين يحملونها، يسقطون على خلفية المخمل الأسود، حيث بدت القارات نفسها تسبح في الهواء.

اضطررنا لتغيير مبدأ النحت في الفصل الأول، واستبداله بمبدأ العمارة، وكذلك غيرنا في الديكور، ولاسيما المدخل والسلم، اللذان يتجهان نحو الأعلى ويقودان إلى مدخل الجنة، وكذلك الأعمدة ذات القياسات الضخمة، التي تحيط بخشبة المسرح، وتتجه إلى الأعلى مع الدرجات العملاقة، والحيلة التي لجأنا إليها هنا، هي أننا ضخمّنا حجم الأعمدة والبناء كله، قياساً إلى حجم الإنسان الطبيعي، والقياس أخذ بعين الاعتبار المخلوقات التي سكنت الأرض أولاً، والتي عمّرت ذلك المعبد.

لم نعرض إلاَّ أسفل مقدمة المسرح، أي الدرجات الأولى، وبداية الأعمدة العملاقة، وأما ما بقي، فقد ترك لخيال المتفرج ليكمل بناءه.

الواقع أن المبدأ المعماري كان سهلاً، ولم يكن ينطوي على أي تعقيد، بل الأهم من ذلك أنه لم يكلفنا إلا القليل، لأننا حصلنا عليه من الخام الأصفر، والأعمدة الضخمة بسمكها الذي يعادل ثلاث مرات من السماكة العادية، صُنعت

أيضاً من الخام نفسه، فقد ألصق من الأسفل ومن الأعلى بدوائر خشبية، وأحدهما كان مثبتاً في الأرض، أما الآخر فقد امتد إلى الأعلى، ومع الأسف، فإن هذا التهاون لم يؤد إلى العرض الذي نريده، يمكن الظن بأن القدر كان يعاكسنا، تصور أننا لم نعثر على مخمل أسود في موسكو كلها، ولم نجد أمامنا ما نعوض به هذا النقص، إلا الخام (القماش) الملون، لكن المشكلة كانت في أنه لا يغطي على الأشعة، ولذلك، فإن الحيل التي كنا وجدناها، والتي لها علاقة بالإضاءة، والتي يمكن أن تجعل الشخصيات النحتية شفافة، لم تنجح، وعليه، فإن لوحة الجحيم كلها، مع الظلال، لم توفر لنا ما كنا نسعى إليه، وكانت النتيجة، فظاظة مادية غير مقبولة، لقد قمنا نحن الممثلين والمخرجين (كان مساعدي في الإخراج فيشينفسكي) بعمل هائل، تابعت من خلال أبحاثي في مجال الإلقاء، وموسيقية الشعر، وجمالية الكلام، وروعة بساطته، نجحنا في الحصول على طريقة واضحة في الكلام، وإيصال الأفكار الفلسفية من خلالها، ولم يكن سهلاً إيصال الأفكار المعقدة والمضامين العميقة إلى المتفرجين في المسرح، لأنها كانت تفترض انتباهاً خاصاً وتركيزاً، وبعض الأدوار مثل قابيل (كان يؤديه الممثل ليونيدوف) تركت لدى المتفرجين انطباعاً عظيماً.

لا أستطيع أن أنسى إحدى البروفات الحميمة، التي هزتني بالفعل. كانت في المرحلة الأولى من العمل، حيث المسرحية اقتربت، إن لم تكن وصلت بالفعل من النهاية، ولكن في ظروف أو معطيات الغرفة، وليس الخشبة، وبلا ملابس.

مع الأسف إننا اضطررنا لأسباب مادية، إلى تقديم العرض قبل الموعد، وقبل أن يكون العمل جاهزاً، هذا العمل تحديداً يشبه الإجهاض، الولادة غير المكتملة، ونحن نعلم جيداً أن اكتمال العمل من أهم شروط العمل في المسرح، وهنا أيضاً لم يحالفنا الحظ، ففي البروفة العامة، لم تمتلئ قاعة المسرح بالمتفرجين. الممثلون وراء الكواليس ينتظرون ارتفاع الستارة، أُضرب جزء من الطاقم الفني في المسرح، رحنا نبحث عن بدلاء لهم/ فكان

أن تأخّر العرض، وقد قاد مثل هذا التأخير إلى فتور الممثلين والمتفرجين معاً، وهكذا لم تتوقف الاخفاقات، وتتالت الواحد إثر الآخر، فقبل بداية الفصل الأول، حدث للممثل الذي يؤدي دور قابيل حادث مؤسف مع ملابسه... ارتبك ولم يستطع اللعب، وكل ما فعله هو استظهار الكلمات بشكل آلي، العرض غير الناضج لم ينجح، لكن على الرغم من ذلك، لم يكن بلا فائدة، فقد قمت باكتشافين مهمين جداً، وإن كانا غير جديدين بالنسبة للآخرين.

أولاً: المبدأ النحتي، أو مبدأ النحت في العرض المسرحي الذي أرغمني على أن أهتم بحركة الممثل، وأكد لي وبوضوح أنه ليس علينا أن نُحس، أو نُجيد الكلام بشكل جيد، وفقاً للإيقاع، وإنما علينا أيضاً أن نعرف كيف نتحرك حركة إيقاعية، أي حركة يضبطها الإيقاع، وأن مثل هذا لا يتم عشوائياً، وإنما له قوانين تنبغي مراعاتها، هذا الاكتشاف، شكل بالنسبة إلي رافعة أو باعثاً لعديد من الأبحاث الجديدة. ثانياً: لقد أدركت هذه المرة، وبوضوح لا لبس فيه، مدى أهمية أو بعبارة أدق، أفضلية كل من النحت والعمارة بالنسبة للعرض المسرحي.

في حقيقة الأمر، أية فائدة لي كفنان، أن يُعلق وراء ظهري، حامل عظام أعظم الفنانين، فأنا لا أراه، وهو لا يساعدني فحسب، وإنما يضايقني، لأنه يلزمني بالتماهي مع الخلفية، أي أن لا أكون أقل منه عبقرية، بل حتى أكثر عبقرية من الفنان العظيم نفسه، لكي أبرز على جداريته المزخرفة.

النحات والمعماري إلى حد ما، يقدمان على مقدمة الخشبة مواداً ورسوماً يمكن أن نستخدمها نحن، لنعبر عن أهدافنا الإبداعية، لنجسد حياة الروح الإنسانية، يمكن أن نجلس على عرش أو على درجات سلم، ويمكن أن نتكئ على عمود أو نضجع على حجر، أو نتخذ الوضع الذي نراه مُعبراً أو نتكئ على مُجسّم، ولا نظل طيلة الوقت واقفين كعصا، أمام المكان الذي يجلس فيه المُلقن، وفي فضاء الخشبة الواسع، الخشبة المسرحية الحلوة، التي لا تهم الفنان التشكيلي (المصور)، ما يهمه في الواقع هو الحامل الخلفي والكواليس، أما النحات، فجل اهتمامه ينصب على الأرضية، أرضية الخشبة،

حيث نعيش مهمة النحات وهي أقرب إلينا نحن الممثلين، فالنحات يتعامل مع البعد الثالث، في حين أن المعماري يتعامل مع البعدين، والنحات اعتاد على الإحساس بجسد الإنسان المُجسّم، وإمكانياته الفيزيائية الجسدية، لإبراز الحياة الداخلية، وهذا ما دفعني إلى استبدال الفنان (المصور) بالنحات والمعماري، وبالتوازي مع دراسة الكلمة ومن ثم الإلقاء، الذي استمررت بمتابعته في استوديو الأوبرا، ورحت أجهد متطلعاً إلى حركتي وحركات الآخرين، بهدف دراستها، ومن خلالها، صرت أحلم بأستوديو للباليه.

لم تدرج (قابيل) في برنامجنا، ولم يُعلن عنها في إعلانات مسرحنا، واضطررنا عملياً إلى إعادة برنامجنا القديم، ووسط هذا العمل المعقد، كنا نحضّر لعرض جديد. ولم يكن سهلاً علينا، تحقيق ذلك، إلا بالعودة إلى الأستوديو الأول والثاني، لأننا أيضاً كنا في وضع لا مخرج منه.

عندما قررنا أن نملأ الفراغ، أو على الأقل بعض هذا الفراغ، بكوادر شابة وجديدة، من الاستديوهات التي أنشأناها، كان علينا أن نعدّ ونربي الشباب، ليكونوا جاهزين عند الضرورة، وإذا لزم الأمر، لنستعين بهم، ونسلمهم الراية فيما بعد، ونقدم لهم العمل الذي قمنا به، وصنعناه، باختصار، الاستديوهات كانت الحديقة الرئيسة الكبيرة لمسرح موسكو الفني، وتقتضي العدالة والإنصاف منا، أن نعترف أنه في تلك اللحظة الحرجة، وجدنا في هذه الكوادر الشابة القدرة على القيام بما أوكل إليهم، وكانوا على مستوى المسؤولية، ولم يخيبوا الآمال المعقودة عليهم، وجاؤوا إلينا ليساعدونا بكل ترحاب وطيبة خاطر، جاؤوا إلى مسرح موسكو الفني، ولولاهم ما كنا لنصمد، ولكان علينا أن نغلق المسرح، وإنه ليسعدني أن أقدم لهم جزيل الشكر على صفحات هذا الكتاب وأن أتذكر تلك الخدمة، وأثني على مشاعرهم الطيبة الدافئة.

لقد كان الشباب يعملون على جبهتين، ولذلك لم نستغلهم، وكنا نكتفي منهم بساعة واحدة من العمل الذي يحتاج إنجازه في الواقع، إلى ساعتين، وما كان ذلك لينعكس على الناحية الفنية في عملنا.

ستوديو أوبرا مسرح البولشوي

عندما استلمت مالينوفا إدارة المسارح الحكومية الأكاديمية، قررت أن تبدأ خطواتها الاصلاحية العديدة، أن تُعلي من شأن الناحية الدرامية في عروض الأوبرا، التي كان يقدمها مسرح البولشوي، ومن أجل ذلك، طلبت مالينوفا إلى مسرح موسكو أن يساعدها، وقد وافق كل من دانتشينكو ولوجسكي، على إخراج أحد عروض الأوبرا التي كان من المزمع تقديمها، وفي هذا السياق، اقترحت أنا إنشاء ستديو أوبرا في البولشوي، حيث بإمكان مطربي الأوبرا أن يلتقوا بي للتداول في قضايا فن التمثيل المسرحي، وبوسع الشباب أن يختاروا من أنفسهم مطربي (مغني) المستقبل الذين عليهم، أن يداوموا على هذا اللقاء بشكل نظامي، وهو بلاشك ضروري، هذا يعني أن قرار التقريب بين المسرحين قد اتخذ، وفي تشرين الأول (اكتوير) من عام ١٩١٨ تم اللقاء، وأقام لنا الفنانون في مسرح البولشوي حفلاً لطيفاً، رقيقاً، مرحاً، وفي فناء المسرح وصالاته، أُعدت مأدبة كبيرة، وملأ الطعام والشراب الطاولات كلها، وقام على خدمتنا الفنانون والفنانات من مسرح البولشوي، وأكلنا حتى شبعنا في زمن الجوع، وارتدى الجميع الملابس الاستعراضية، وما إن ظهرت فرقتنا كلها، حتى انبرى المغنون الإفراديون (سوليست) وغنوا مقاطع، أُعدت خصيصاً لهذه المناسبة، وتبادل الجانبان كلمات الترحيب، ومن الأسماء المعروفة التي احتفت بنا، سميرنوف، بيتروف، إضافة إلى آخرين معروفين في عالم الغناء الأوبرالي، الذين اختاروا أشياء معروفة على نطاق واسع.

أما نحن كاتشالوف، موسكفين، وأنا، فقد اخترنا بعض القراءات، ثم قدم ممثلو الاستديوهات، استديوهاتنا، بعض المشاهد المسلية (النمر) من تلك المرحة والفكهة التي كنا نقدمها أيام الصبا والشباب، ورقصنا ولعبنا في (potits jeux) (ألعاب الصالونات بالفرنسية)، وعرضنا ألعاباً سحرية، وبعد عدة أيام تمَّ لقاء في فناء مسرح البولشوي، وكانت جلستنا الأولى وحديثنا الودي - الرفاقي - عن المسرح وفن الأوبرا، أجبتُ على الأسئلة التي طُرحت علي، واستعرضت أفكاري حول فن التمثيل، وغنيت ما عرفته، وما أجدته.

ووجدتني أستعيد ذكرياتي الجميلة، وهواياتي التي اختزنتها في داخلي، استيقظت أيام دروس الأوبرا التي تلقيتها على يد العجوز فيودر بيتروفيتش كوميسار جيفسكي، وانبعث فيّ ثانية حبي للفعل الإيقاعي على أنغام الموسيقى، والواقع أنني لا أستطيع الشكوى من علاقة أولئك الفنانين بي، إذ كانوا يصغون إلي، اهتم الكثيرون منهم بما كنت أقدمه من تمارين حول الإيقاع، وعملوا معي بصدق وجدية، بعيداً عن التلفيق والنرجسية التي عُرف بها الممثلون، وثمة من جلس ولم يشارك، كان مجرد متلق، واعتبر أن بوسعه أن يعرف دقائق الفن المسرحي كله، والمزاج الإبداعي على الخشبة، بمساعدة الملاحظة أو المراقبة البسيطة التي كنت أدعو إليها، يصعب القول إنهم كانوا محقين.

فالمراقبة أو المشاهدة لن تجعلك أقوى، ولن تسعفك رؤية الآخرين وهم يتدربون حتى في تدريبات الجمباز، فعملنا كالجمباز يحتاج الانتظام والمواظبة، والذين تدربوا وأحبوا الدروس، نجحوا نجاحاً لافتاً خلال فترة قصيرة.

ثمة مجموعة من الفنانين، ليست كثيرة العدد، هم رواد الأستديو الأول، شملتها مالينوفسكايا برعايتها الأمومية، قدمت تضحيات كبيرة لبدايتنا، وتصرفت تصرفاً بطولياً، كلهم عملوا بلا مقابل، ولاسيما في تلك الظروف العصيبة التي لم تكن الحياة فيها طبيعية، بعد العواصف الأولى للثورة، وكم من المغنين ذوي الأصوات الرائعة، اضطروا للمشي على الصقيع والمياه البادرة من دون أحذية تقيهم البرد والثلج، لقد كانوا يواظبون - رغم ذلك - على الحضور في المواعيد المقررة، ولكن بالمقابل كانت ثمة ظروف خارجة عن إرادتهم، لم يستطيعوا مقاومتها، فقد منعتهم مشاركتهم المستمرة في عروض الأوبرا، أوبرا البولشوي من الانتظام في الاستديو، أضف إلى ذلك، الحفلات التي كانت ضرورية بالنسبة لهم، من أجل لقمة العيش، وخلال فصل الشتاء كله، لم ننجح في جمعهم كلهم، في نفس الوقت، ولم نستطع الالتقاء بهم، (جماعة الرباعي) الذين كانوا مُدرجين في ريبرتوار (برنامج) الأوبرا، وكان غالباً ما يحدث أن يغيب اليوم صوت (السوبرانو) وغداً (التينور) وبعد الغد (ميتسيو)، أما (الباص)، فقد كان يحدث أن يكون مشغولاً من الرابعة

حتى التاسعة، (التنور) كان مشغولاً أيضاً في عرض الأوبرا، لذلك لن يكون حراً إلا بعد التاسعة.

ولهذا السبب كنا نبدأ الدروس و(التينور) غائب، وعندما كان يحضر يغيب (الباص) الذي كان يهرع إلى إحدى الحفلات ليكسب قوت يومه، ومع ذلك، ورغم هذه الظروف الصعبة كلها، استطعنا مع نهاية موسم ١٩١٨/ ١٩١٩، أي بحلول الربيع تحضير بعض المقاطع، وهكذا عرضنا عملنا في صالة الأستديو، بمشاركة بعض المغنين والموسيقيين والفنانين والممثلين من مسرح موسكو الفني، وعلى رأسهم طبعاً دانتشينكو، حقق العرض نجاحاً عظيماً، وأثار نقاشاً جدياً.

الأهم من هذا كله، أنه أقنعني بأنني يمكن أن أكون مفيداً في مجال الأوبرا، وعليه وافقت في الموسم التالي على أن استمر معهم في استديو الأوبرا، ولكن بشروط أخرى هذه المرة، فقد طلبت أن يُسمح لي باختيار الطلاب (طلاب الأستديو) من الشباب الذين كان عليهم قبل أن يُقبلوا في الاستديو، كفنانين، أن يدرسوا تحت إشرافي عديداً من المواد، وما إن وافقوا على طلبي، حتى شرعت بالعمل.

هكذا وقبل كل شيء، وضعت برنامج الدراسة في استديو الأوبرا، ليتناسب مع المهمات التي حددتها بنفسي، والتي تتلخص بخطوطها العامة كالتالي:

على مغني الأوبرا أن يتعامل، حالاً ودفعة واحدة، مع ثلاثة فنون وليس فناً واحداً، أي عليه أن يتعامل مع الصوت والموسيقى والفن المسرحي، وفي ذلك تكمن الصعوبة من جهة، ومن جهة ثانية أفضلية (أولية) عمله الإبداعي، الصعوبة تأتي من دراسة ثلاثة فنون في الوقت نفسه، ولكن طالما أنها مفهومة، فإن المغني يتلقى إمكانيات متعددة، تساعده على التأثير في المتفرج، وهذا ما لا يتوافر لنا نحن الممثلين الدراميين، الفنون الثلاثة، التي نحن بصددها، التي يملكها المغني، يجب أن تتفاعل مع بعضها بعضاً، وأن تتوجه نحو هدف واحد، فإذا كان أحدها سيؤثر في المتفرج، والآخران يحدان من هذا التأثير، فإن التأثير سيكون غير مرغوب فيه، لأن أحد الفنين، سيحطم ما يبدعه الآخر.

الواقع أن هذه الحقيقة البسيطة يجهلها، كما يبدو معظم مغني الأوبرا، ويبدو أيضاً أن الكثيرين منهم لا يعيرون الجانب الموسيقي في مهنتهم ما يستحقه من الاهتمام، أما ما يتعلق بالجانب المسرحي، فإنهم لا يدرسونه فحسب، وإنما يحذرونه بزعم أنهم مغنون وليسوا ممثلين دراميين، لكن مثل هذا الشعور بالاعتزاز، لا يمنع واحداً من الفنانين الكبار مثل شاليابين، المثال المذهل، على هذا الصعيد - من أن يجمع في نفسه الفنون الثلاثة، وهو يؤدي على خشبة المسرح.

لايهتم معظم المغنين إلا بالصوت كما يقرون هم أنفسهم، ما يُؤخذ بشكل جيد وما يُطلق إلى الجمهور، من النوطة الجيدة، وما يريدونه الصوت لأجل الصوت، النوطة الجيدة من أجل النوطة الجيدة، وإزاء وجهات نظر من هذا القبيل، تجاه قضايا الأوبرا، نكتشف أن لدى الغالبية من المغنين، تقع الثقافة الموسيقية والدرامية، في أسفل درجات سلم الاهتمامات، وفي مرحلة متدنية وبدائية.

استديو الأوبرا، كان بالنسبة للكثيرين مكاناً يتعلمون فيه القليل من المشي على الخشبة، ومعرفة كيفية أداء دور ما، ومتابعة العمل في عروض الأوبرا، وفي الوقت نفسه، الإطلاع على بعض المواد في الإصغاء والسمع والتدريب على غناء بعض المقاطع، والميزانسين (التشكيل الحركي) التي تفيدهم في أعمال الارتزاق والتكسب، أو لكي يصلوا إلى مسرح البولشوي عن طريق الاستديو، ومن البداهة أن الاستديو الجديد لم يُنشأ من أجل هؤلاء.

فمهماته قبل كل شيء، كانت تتلخص ليس في رفع مستوى الصوت لديهم، وإنما في تحسين الأداء المسرحي والموسيقي، وتعريفهم بالثقافتين الموسيقية والمسرحية لفن الأوبرا، ولذلك اضطررنا إلى توجيه الدراسة نحو الاتجاهات الثلاثة الضرورية لفن الغناء، وفي مجال الصوت، إضافة إلى الغناء وأسلوب الأداء، أولينا اهتماماً كبيراً للنطق وللكلمة، والمغنون كعامة الناس لا يتقنون الكلام الجميل والسليم، ولذلك نلاحظ في أغلب الأحيان أن

جمال غنائهم يُفسد النطق الفظ، واللفظ الفظ، وفي معظم الأحيان نجد أن الكلمة أثناء الغناء تضيع تماماً، وفي الوقت ذاته تشكل الكلمة موضوعة إبداع الموسيقار، أما الموسيقى، فهي إبداعه، الكلمة ماذا، والموسيقى كيف، وموضوعة الإبداع ينبغي أن تكون مفهومة لمن يستمع إلى الأوبرا، ولا يكون ذلك عند غناء مغن واحد، وإنما عندما يكونون ثلاثة أو كورساً (جوقة) كاملاً، وتواجه الأوبرا في مجال النطق صعوبات جمة، ترتبط بوضع الصوت، والاوركسترا التي تغطي على كلمات النص، والتحدي هنا، يكمن في إجادة نثرها (الكلمات) عبر الأوركسترا.

من أجل هذا لابد من الاعتماد على الطرق المعروفة للعمل على النطق، أنا شخصياً لست اختصاصياً في مجال الموسيقى، ولم يبق لي إلا محاولة تقريب الاستديو إلى المكان أو الدائرة، التي تملك ثقافة موسيقية جيدة، مسرح البولشوي الأكاديمي، وعلى الرغم من كل ما يُقال عنه عادة، هو في الواقع تلك الدائرة التي ذكرناها آنفاً، لم يبق لي إذن إلا أن استثمر ذلك التقارب الذي وُجد بشكل تلقائي بين الاستديو ومسرح البولشوي، ومثل هذا التقارب كان موجوداً أيضاً في مسرح موسكو الفني الذي كنت أنا ممثله في الاستديو.

هكذا، ففي الموسيقى، كان لاستديو الأوبرا ثقافته العريقة، ثقافة البولشوي نفسه، وفي مجال الثقافة المسرحية، كان لمسرح موسكو الفني عراقته أيضاً، ولكي نعلي من شأن هذه الأخيرة (الثقافة المسرحية) في العروض الأوبرالية، كان علينا أن نقيم صلحاً بين قائد الاوركسترا (المايسترو) والمخرج والمغني، أولئك الذين قلما يتفقون فيما بينهم، ومنذ زمن بعيد، يكنّون لبعضهم مشاعر العداء، لأن كلاً منهم يحاول أن يحتل المكانة الأولى، السؤال الآن هو، هل نحن بحاجة إلى الجدل حول هيمنة الموسيقى على الأوبرا، وكذلك الموسيقار، ولذلك، ولهذا السبب تحديداً، الموسيقى وحدها التي تعطي الأوامر، وتوجه إبداع المخرج، هذا بالطبع لا يعني أن

الجانب الموسيقي للعرض، الذي يشرف عليه ويقوده المايسترو، يجب أن يقمع الجانب المسرحي الذي يشرف عليه المخرج.

هذا يعني ببساطة أن الجانب أو الجزء الأخير، أي الجزء المسرحي، يجب أن يساوي الجزء الموسيقي، ويساعده، وأن يحاول تقديم تلك الروح الإنسانية في صيغة حركية لينة، التي تتحدث عنها أصوات الموسيقى، ويفسرها أداء الممثل، ولذلك يخطئ بعض المغنين الذين، ينظفون أنوفهم أو حناجرهم أثناء التقديم بمقطع، استعداداً للغناء، بدلاً من المعايشة أو إبراز ما تقوله الموسيقى.

في اللحظة التي يبدأ فيها صوت الأداء أو التقديم، يشعرون ومعهم الأوركسترا، بجماعية العمل، بجماعية الإبداع، وما إن يُعبر موسيقياً عن الأحداث أو الأفعال، حتى يُترجم حركياً، وهذا يتعلق، أوله علاقة بالمقدمات التي هي قبل بدايات بعض الفصول، والتي تتحدث موسيقياً (بصيغة موسيقية) عما سيأتي في الفصل التالي، استديو الأوبرا لدينا يحاول تقديم تلك المقدمات، ليس قبل إغلاق، وإنما قبل رفع الستارة، وبمشاركة الفنانين أنفسهم، الفعل على الخشبة، مثل الكلمة، كلاهما يجب أن يكون موسيقياً، والحركة يجب أن تستمر بلا انقطاع، منجذبة إلى النوطة على آلة وترية، تنقطع عندما تدعو الحاجة إلى ذلك.

للحركة صيغها وأشكالها مثل الليفاتو، والفيرماتو والاندانتي... إيقاع الفعل وسرعته، يجب أن يكون متناغماً مع الموسيقى، وبمَ يمكن أن يُفسر عدم استيعاب أو فهم مغني الأوبرا لهذه الحقيقة البسيطة؟ معظمهم يغنون بإيقاع واحد، ويلوحون بأيديهم، ثم يبدؤون الإحساس أخيراً، وهل يمكن أن يخلق هذا تناغماً (هارموني) لا يمكن أن توجد الموسيقى من دونه. والذي يتطلب وقبل كل شيء الترتيب والنظام، ولكي نخلق الوحدة بين الموسيقى والكلمة والفعل، ليس الإيقاع الخارجي الفيزيائي هو

المطلوب، وإنما ذلك الداخلي الروحي، علينا أن نحسه في الصوت، وفي الكلمة والفعل والإيماءة والمشية، في كل العمل، ولقد عملت طويلاً على هذه الناحية، ويبدو لي أنني وصلت إلى بعض النتائج العملية، وبناء على المهمات العامة لاستديو الأوبرا، وضع برنامج كامل للتعليم وفقاً لنظامي وللعمل على التقنية الداخلية والخارجية للمعايشة، وكذلك للنطق والليونة والإيقاع..إلخ، وكانت خطتي أن أحاول أن يُفهم ويُستوعب كل شيء من خلال التطبيق العملي، والنظرية عليها أن تُسجل وتُدوّن وتساعد وعي ما فهم، ولقد وضعت سلسلة من التمرينات وفقاً للنظام وللإيقاع، خاصة بالعمل الأوبرالي، ولقد أسعفني الحظ في اختيار مجموعة من المعلمين والمشرفين الأكفاء، مثلاً في الصوت، وجدت الفنانة التي كانت مشهورة في زمنها، والمعروفة في مسرح البولشوي، غوكوفا، والفنان بوغدانوفيتش من المسرح نفسه.

بعد ذلك، إضافة إلى غوكوفا، كان المشرف على تدريس الصوت، فنانة الجمهورية زبروييفا، ومن ثم بيتروف.

أما القسم الموسيقي، فكان تحت إشراف مايسترو مسرح البولشوي غولوفانوف، وأخيراً كان رئيس القسم سوك، الذي احتفظ برئاسة القسم حتى وفاته، والمشرفان الموسيقيان المعلمان، سوكولوف وميرنوف، اللذان كانا يعملان أيضاً في كونسرفتوار موسكو، وكان يدرّس مادة النطق، فولكونسكي، (قوانين الإلقاء)، والمرحوم سافونوف، أما مدرّس الرقص والليونة، فكان فنان فرقة الباليه في مسرح البولشوي بوسبينين.

وكان مساعدايا المقربان مني في تدريس نظامي والإيقاع، اللذان عملا معي سنوات طويلة، ومنذ حداثتي ورافقاني وأنا شاب صغير في مسيرتي المسرحية، ألكسييف وسوكولوفا شقيقي وشقيقتي، لقد عاد شقيقي وشقيقتي إلى درب الفن، بعد تجوال طويل على دروب الحياة، لم أكن معلماً في الاستديو

فحسب، وإنما كنت - في الوقت نفسه - تلميذاً أيضاً، تتلمذت على يدي كل من غوكوفا وبوغدانوفيتش، وحضرت بروفات غولوفانوف، وحضرت دورة كاملة مع الشباب، ولاسيما تلك التي كانت بإشراف فولكونسكي الذي احتفظ له وللمعلمين جميعاً بالعرفان والجميل والشكر، على تلك المعلومات والمهارات التي كانت ضرورية بالنسبة إلي، والتي ساعدتني في أبحاثي في مجال الكلمة والنطق والإيقاع والصوت.

يجب أن أعترف بأن الظروف المادية وحدها دفعتني إلى البدء بالعمل مع شباب الاستديو، على تقديم بعض العروض، قبل الأوان، بدأنا بمشاهد متفرقة من أعمال ريمسكي كورساكوف، منها استهلال القيصر سالتان، ومشهد من (ليالي ما قبل الميلاد)، إلى أن صار في وسعنا تقديم عمل كامل كأوبرا فيرتر وأوبرا تشايكوفسكي الشهيرة (يفغيني أونيغين)، كان علي أن أبحث من جديد أثناء تقديم هذا العمل في إمكانيات العرض المسرحي، والقضية وما فيها كما يقولون، أن اللوحات السبع كلها من أوبرا تشايكوفسكي، مع الكورس والحفلتين، كان من المقرر أن تقدم في الصالة الصغيرة، في الحديقة الصغيرة التي وُضعت بتصرف ستديو الأوبرا، وإضافة إلى ضيق المكان، كانت هناك صعوبة أخرى تكمن في أن الصالة مفصولة بقوس جميل وسميك وبأربعة أعمدة كبيرة من المرمر، مناسبة، بل ربما تكون نموذجية، من وجهة نظر معمارية لعصر بوشكين وأونيغين، وهدم هذه الأعمدة عمل بربري، ولذلك رأينا أن ندخلها في صلب العرض، في الخطة الإخراجية والتشكيل الحركي (الميزانسين).

في اللوحة الأولى من الأوبرا، استطعنا تكييف الأعمدة والقوس مع الممر في البيت، وفي اللوحة الثانية، شكلت مكاناً نموذجياً من العصر، يصلح لأن يوضع فيه سرير تاتيانا، في اللوحة الثالثة، القوس والأعمدة، تحول إلى مكان للقاء أونيغين وتاتيانا، حيث شهد أكثر من موعد بينهما،

وفي اللوحة الرابعة، وضعنا بين الأعمدة سلماً، يقود إلى صالة الرقص في المنزل، وفي اللوحة الخامسة، غلفنا الأعمدة المرمرية بطريقة تجعلها تبدو وكأنها أشجار البتولا في الغابة، حيث كانت المبارزة، في اللوحة السادسة، تحولت الأعمدة إلى بلكون (شرفة)، إلى مكان رصين لاستقبال ضيوف الحفلة، وهكذا، أصبحت الأعمدة مركزاً أُحيط بالديكورات، وتكيّف العرض المسرحي كله معه.

صارت الأعمدة فيما بعد ملكية خاصة للأستديو، وشعاراً أو رمزاً له.

الفضاء المسرحي تكيف مع الطبيعة، وتطلب مثل هذا التكيّف أداء أصدق، وضيق الفضاء أيضاً جعل المغنين يحدون من حركتهم، أي أن يقفوا في مكانهم، ويستخدموا قدر المستطاع، الإيماءة، العيون، الكلمات، النص، الليونة، قدرة الجسد على التعبير، ومن الناحية التعليمية والفنية، كان ذلك مفيداً جداً، لأننا استنبطنا طرقاً أدق، للتعبير عن المشاعر، وأقدر على التحكم بالأداء، وهذا ضروري، يمكن القول الآن إن جملة من العوامل تضافرت لتشكل العرض/ الأستديو، منها مثلاً جو الغرفة الحميمي، والأداء غير العادي للمغنين، وغير المألوف أيضاً لهم، وسأحاول هنا أن أنقل بعض اللحظات، لكي أعطي القارئ فرصة الإحساس بالمزاج، عندما ترتفع الستارة على وقع صوت آلة البيانو، يرى المتفرج على بعد خطوتين منه، إلى الأعلى، ممراً مبنياً على الأرضية نفسها، حيث يجلس هو في مقدمة الصالة، يشعر بالتزاحم أو التحشد والكثافة والواقعية في منظر الجدار والقوس، وهي تعبر عن البيت، بيت لارينا، ثمة أنوار وظلال، تشيع الحياة في المكان وتعبر عنها، كل ذلك تم بمساعدة العمارة الحقيقية وفكرتها المعمقة.

شروق الشمس والأصوات التي تأتي من بعيد، أصوات كورس الفلاحين، العائدين من الوادي بعد العمل، والعجوزان الحزينتان لارينا والمربية، اللتان تُذكّران بالحياة الماضية، كل هذا يعمل على خلق مزاج

القرية التي يخيم عليها السكون، والتي يجب أن يولد فيها حب من النظرة الأولى، حب تاتيانا لأونيغين.

في اللوحة الثانية استطعنا الوصول إلى أداء خاص من الممثلة التي كانت تؤدي دور تاتيانا، التي أمضت الوقت كله في مشهد الرسالة في السرير، ولم تقف أو تمشِ على مقدمة الخشبة، بإيماءة أو برالية، كما جرت العادة، هذا التوجه نحو المكان، تطلب من الممثلة عملاً كبيراً وصبراً وتماسكاً، نقل مركز اهتمام المتفرج من التمثيل أو اللعب الخارجي إلى الداخل، مستبدلاً حركة اليدين الفظة، وكذلك القدمين بل والجسد كله، باللعب الإيقاعي على الحركة الصامتة، والإيماءة الصغيرة.

هذا الرسم الأنيق بالتوحد مع الموسيقى، أعطى الخشبة كلها، الرقة والكمال في أسلوب تشايكوفسكي وبوشكين. في مشهد الحفلة، في منزل آل لارين نجحنا في الجمع بين تلقائية الحركة وإيقاعيتها من خلال التمايزات الجميلة في الموسيقى، وأهم جزء من هذا المشهد، نشوء وتطور الشجار بين لينسكي وأونيغين، الذي ينتهي في اللوحة التالية، بالمبارزة القدرية، في العروض الأوبرالية المعتادة، هذا الخط الأساسي من الفصل يضيع في الحفلة، ولكي نتجنب هذا، نقلنا مشاهد الشخصيات الرئيسة إلى الأمام، والحشد المنفعل من المدعوين، الذين كانوا في بداية اللوحة وفي مشهد تريك، يتوزعون خلف الطاولة الكبيرة في مقدمة الخشبة، إلى الرقص في عمق الصالة وراء الأعمدة، لأنهم يجب أن يكونوا مجرد خلفية للحن الدرامي في الأوبرا، الذي يتم على مرأى منا، ولاحقاً لدى انتقال استديو الأوبرا إلى بناء مسرحي كبير، احتفظ العرض بكل خصائصه - ولاسيما فيما يتعلق بالعلاقة مع الديكور - والظروف التي نشأ في ظلها، أما عروضنا اللاحقة، فقد خططنا لها بحرية أكثر.

عندما تأسس أستديو الأوبرا، أخذتُ على عاتقي مسؤولية الإشراف عليه، وكنت متردداً، ولكن عندما رأيت في الواقع الفائدة التي سأجنيها منه،

في مجال اختصاصي، أدركت أنني أستطيع من خلال الموسيقى والغناء، أن أجد حلاً للمأزق الذي حشرتني فيه أبحاثي، وفي سيرورة العمل، ودون أن ألاحظ ذلك، تعلقت بالموسيقى نفسها، وفن الغناء، لأن في هذا المجال أسساً تقنية راسخة ومهارة، يكفي المغني أن يأخذ نوطة، لتشعر حالاً أن أمامك اختصاصياً معلماً وثقافة وفناً.

في الواقع لكي نعطي الصوت الموسيقي الطيبة والجمال، والذين كنت أحلم بهما للممثل الدرامي، نحتاج إلى إعداد طويل الأمد وعمل صعب ودؤوب إخراجاً وتدريباً للصوت، فعندما يؤدي المغني بصوته المُدرّب العمل الموسيقي، فإنك تتلقى متعة جمالية مُرضية، وهذا التعطش للأسس والمهنية من جهة، والقرف من المعرفة السطحية العامة من جهة ثانية، هو الذي أرغمني على العمل في الاستديو، ولم يكن العمل من أجل الدراما، وإنما من أجل الأوبرا نفسها، وهنا أيضاً كانت خيبة الأمل تنتظرني، ولعل ثمة جنيات أخرى في انتظاري مستقبلاً، وربما أن صوت المغني شر لا يمكن هزيمته كمعرفة الممثلين الدراميين السطحية، نفسية المغني التي وضعتها الطبيعة في الحنجرة كرأس مال خاصة جداً، إنه الشعر، أنه المختار والوحيد والضروري، وهذا بالطبع يخلق لديه تصوراً مبالغاً به عن قيمته الثقافية، يريد أن يأخذ من الفن ولا يعطي، ولهذا وأمام أول نجاح يحققه، يأتي تتويجاً لعمل جدي، قام به المخرجون والمعلمون، يستطيع أي متعهد أو وكيل أعمال مستثمر أن يستميل المطرب ذا الصوت الجميل، وهؤلاء المتعهدون أعداء شريرون لفننا، إنهم يعرفون كيف يستغلونه، إنهم مُستغلون من نوع خاص، إنهم سمك القرش، يلتهمون المواهب الشابة الهاربة، التي لم تستقر بعد وتعطي ثمارها، ثم بعد عدة سنوات، وبعد أن يمتصوا كل شيء منها، يرمونها جانباً كخرقة بالية، ويبدو أن الوقوف في وجه هذا الشر بطريقة غير مباشرة، ممنوع، والطريقة الوحيدة لمقاومته، تكمن في رفع سوية المغني الثقافية، وترسيخ الفكر المناسب فيه.

السفر والعودة

وأخيراً وبعد غياب ثلاث سنوات عاد إلينا رفاقنا، الذين كانوا خارج موسكو، والحقيقة أن العدد لم يكن كاملاً، ولكن المهم هو أن الموهوبين والجيدين والضروريين بالنسبة لنا عادوا، وتطلبت إعادة الحياة إلى الفرقة بعض الوقت، وتنظيم العلاقة، كما كانت في السابق، بين الممثلين، إذ عليهم أن يمثلوا مع بعضهم بعضاً، ولكن الظروف لم تكن لصالحنا، لأن عاصفة الثورة كانت قد هبت في المسارح، ووصلت في ذلك الوقت إلى نموها الكامل، ولم تكن العلاقة مع مسرحنا جيدة، والحقيقة أن هذه العلاقة غير الجيدة، لم تكن من طرف الحكومة، وإنما من طرف اليساريين الشباب في المسرح، وكان بين هؤلاء من له قوام جديد، وطاقة هائلة، ومتطلبات جديدة، وأحلام ومواهب، وبالمقابل عدم القدرة على الصبر، والاعتداد بالذات، وحدث كما يحدث الآن، أُعتبر القديم منتهي الصلاحية، ولم يعد يحتاجه أحد لمجرد أنه قديم، أما الجديد، فهو رائع لمجرد أنه جديد، وعاد الحديث عن الأهداف والمهمات التي وضعها مسرحنا أمامه، وبدت، وكذلك الممثلون وفن الممثل لدينا، غير مناسبين للحظة التاريخية.

كان عليه إذن وكما يحدث عادة في مثل هذه المناسبات، أن يقفز متجاوزاً مراحل التطور المعتادة والهامة، وأن يمسك بذيول الفنون الأخرى، وينطلق مسرعاً، ولا يجوز أن يقفز فوق عديد من الدرجات، التي تقود تدريجياً، وتلقائياً وطبيعياً، إلى قمم درجات الفن، والغريب أن ما حدث كان مُطابقاً وبشكل مُذهل، لما حدث في سنوات التأسيس الأولى لمسرح موسكو الفني، حدثت حينها - كما الآن - ثورة حرّكته باتجاه حقبة جديدة على طريقه، التي تقود إلى اللانهاية، لكننا يجب أن لاننكر أن ثمة فرقاً جوهرياً لا يمكن تجاهله، في ذلك الوقت أرسل لنا القدر كاتباً اسمه أنطون بافلوفيتش تشيخوف، المعبّر عن روح عصره تعبيراً رائعاً مأساة الثورة المسرحية الحالية، التي هي أعقد وأوسع من السابق، تكمن في أن كاتبها لم يولد بعد،

وبالمناسبة، فإن إبداعنا الجماعي، يبدأ من الكاتب المسرحي، الذي بدونه لا عمل للممثلين والمخرج، وهذا ما لا يريد العجولون، المُجددون الثوريون، المتسرعون، الاعتراف به، من هنا تأتي سلسلة الأخطاء، وسوء الفهم الذي يسوق الفن على الطريق الخارجي المُلفق.

تظهر مسرحية عبقرية، تعكس روح العصر، روح إنسان هذا العصر وحياته، ولتكن من حيث الشكل، ما تكن واقعية، مستقبلية، الكل، المخرج والممثلون والمتفرجون، يقبلون عليها، ويبدؤون البحث عن أفضل السبل وأوضحها، لتجسيدها من أجل جوهرها الداخلي، إنه جوهر حياة الإنسان المعاصر والآن، العميق والمهم، لأنها (المسرحية) كتبت من قلب المعاناة والصراع والمعجزة، وسط قسوة الكوارث والجوع والكفاح الثوري.

هذه الحياة الداخلية الروحية، لا يمكن إيصالها اعتماداً على الشكل الخارجي وحده، أياً كانت حدته، لا تستطيع إيصالها عن طريق الأكروبات (السيرك) ولا عن طريق الاستعراض الباذخ وغنى العرض، ولا عن طريق التصوير الزيتي الإعلامي، أو المستقبلية الجريئة، أو على العكس البساطة التي تصل إلى حد نزع الديكور نهائياً، والتخلي عنه أو بالأنوف المُلصقة أو بالدوائر الموسومة على الوجوه، ولا بالطرق الجديدة الخارجية كلها.

أخيراً ولا حتى بالكلمة الدارجة (غروتسك)[١]، ولإيصال المشاعر والأحاسيس الكبيرة والأهواء، نحتاج إلى فنان وموهبة عظيمة، وطاقة وتقنية، إنه يخرج من الأرض، كما كان الممثل شيبكين في زمنه، ليقدم منطلقاً من ذاته، كل ما هو أفضل كل ما قدمته الثقافة العريقة والتقنية الفنية والفنان

---

(١) يضع ستانيسلافسكي هنا الكلمة بين هلالين ليشن هجومه على الشكل الخارجي الذي لا يبرز المضمون الفكري للعمل، وكان ستانيسلافسكي قبل ذلك، قد كتب في أعماله الكاملة في الجزء ٦ ص ٢٥٦ باللغة الروسية، إن الغروتسك الحقيقي هو شكل خارجي جريء يستنفد إلى حد المبالغة في المضمون الداخلي، وفي كل الأحوال يظل الغروتسك مبالغة ساخرة في الأداء. المترجم.

الجديد بدونها، يبدو ضعيفاً ولا يقوى على إيصال المشاعر والأفكار العالمية من يأس وبؤس تعاني منه الإنسانية، اللامباشرة العارية والفطرة، إذا لم تلجأ إلى الاستعانة بالتقنية، فإنهما تمزقان روح وجسد الفنان، عندما يحاول إيصال الأهواء والمشاعر الهائلة، ومعاناة الروح الإنسانية المعاصرة من خلالها.

وبانتظار الكاتب والفنان الجديدين، يبدو أن من الحكمة جعل التقنية الداخلية المختلفة لفن الممثل أكمل، والوصول بها إلى أقصى مدى، وصلت إليه في مجال إمكانيات الممثل الخارجية، ولاشك أن هذا عمل طويل وشاق ومنتظم، لكنَّ الثوريين لا يطيقون الصبر، هذا من خصائصهم، وكما كان الوضع لدينا في الوقت الذي مضى، الحياة الجديدة لا تريد الانتظار، فهي تحتاج نتائج نصر سريع، وإيقاع سريع، الحياة الجديدة تلك لا تدرك، أو لاتعي، منطق التطور الطبيعي، يغتصب المجددون الفن وإبداع الفنانين والشاعر.

وباسم التجديد عادوا إلى الكلاسيكيات القديمة، التي تتحدث عن الناس الكبار والمشاعر الكبيرة، وراحوا يبحثون فيها عن الجديد، يتعاملون معها بطريقة خارجية بحتة، ويبررون الجانب الحاد فيها، الضروري بالنسبة للمتفرج المعاصر، وفي سياق المبالغة، اعتمد المجددون صيغة جديدة، لتجديد الجوهر الروحي، وهذا سوء فهم عادي سببه السرعة، والآن، يُعاد ما كان قد حدث معنا، في وقت من الأوقات، ولكن في الاتجاه المعاكس، اعتمدنا على التعبير الخارجي عن البيئة والحياة اليومية، لكي نعبر عن الفن الجديد، كنا نقاتل(•) ضد الشرطية، أما الآن، فالثوريون المسرحيون المعاصرون، وفي صراعهم مع البيئة والواقع على الخشبة، اتجهوا نحو الشرطية وعشقوها، لكنَّ قراءة العمل الكلاسيكي، قراءة معاصرة، لم يُعطِ النتائج الجدية التي كانت مرجوة منه، وهذا مفهوم،

(•) لعل أبسط تعريف للشرطية التي حارب ضدها ستانيسلافسكي، هي تلك التي تقف في مواجهة الواقعية – الطبيعية والإبهام. والشرطية تتكئ على المجاز وتنأى عن التصوير الأيقوني في كل عناصر العرض. (المترجم).

فبوشكين القديم، وليس المُتقادم، لا يمكن أن نجعله معاصراً، وماياكوفسكي، مثل كرامسكي، لا يمكن أن تحوله إلى تاتلين[1]، أو دافيدوف إلى فرديناندوف..

وفي سعيهم إلى ملاءمة أو تكييف الكلاسيكيات مع المعاصرة، حاول الثوريون المسرحيون أن يتخلوا عن الكاتب المسرحي، كل ما فعلوه تقديم فرجة بصرية دون الإكتراث بأي موضوع، كانوا يعرضون المسرحية من أجل المسرحة، ركزوا على مهارة الممثل إعداداً متعدد الجوانب، أو أنهم كانوا يأخذون فكرة أو موضوعاً اجتماعياً أو سياسياً، ويلعبونها بصيغة (شكل) جديدة، ذكية، جادة، وفي بعض الأحيان موهوبة، أو أنهم كانوا يضعون في صلب أو أساس الفرجة البصرية تلك هدفاً عاماً مفيداً، ويعبرون من خلال الشخصيات عن إنجازات علمية، وغير ذلك، كانتشار الملاريا في مدينة سفيوستبول، وكان الهدف توعية الناس بأخطارها، وجعل وسائل مقاومتها في متناول الشعب، كان الباليه الذي قُدم حول هذا الموضوع، يتناول سائحاً متجولاً غير حذر، أخذه النوم قرب مستنقع، يُعبّر عنه من خلال مجموعة من النساء الجميلات، أنصاف العاريات، يرقصن، تلسعه بعوضة، فيرقص السائح المتجول من الحمى، ولكن يأتي الطبيب، ويعطيه حبة كينا، أو علاجاً آخر، فيرقص على مرأى من الجميع، يتوقف الرقص ويهدأ المريض، حاولوا أيضاً تعميم المعلومات التقنية، وجعلها في متناول الجميع عن طريق الباليه، كأن يعرض مثلاً، كيف تعمل إحدى الآلات.

وقُدمت بعض الدعاوة الأخلاقية (البروبوغانده) حيث أُعدت بعض المشاهد، وبشكل واقعي ومباشر، كانت تتناول المحاكم والمتهمين من مجرمين ورجال دين وأدباء وبغايا..

وإذا كان المسرح قادراً على تنفيذ مهمات ليست فنية فحسب، وإنما عامة وشاملة، فالفائدة منه تكون أعم، ولا يبقى لنا إذن إلا أن نفرح بجوانبه المتعددة،

---

(١) (تاتلين فلاديمير يغوروفيتش (١٨٨٥-١٩٥٣)، فنان تشكيلي، ومن أهم؟ التركيبية - البنيوية في الفن التشكيلي، جمع في أعماله الأخيرة بين التركيبية المتكاملة في الصياغة التشكيلية للعرض المسرحي، والإيقاع الداخلي والمميزات النفسية في الرسوم الأولية للملابس)، أو الموسيقار غلينكا، إلى سترافينسكي (سترافينسكي إيغور فيودورفيتش (١٨٨٢-١٩٧١)، موسيقار روسي وقائد أوركسترا، عاش خارج روسيا)

بيد أنه من الخطأ خلط الوعي المفيد، الذي قد يوضع أحياناً في صلب أو أساس المسرح الجديد، بجوهره الإبداعي، الذي يعتبر روح العمل الفني.

لا يجوز أن ننظر إلى الفرجة البسيطة التي تقوم على الدعاوة والإثارة على أنها عمل فني، فن حقيقي، وفي مجال عمل الممثل الخالص، وبانتظار موهبة جديدة، تستجيب لمتطلبات الزمن، ثمة من ألقى نفسه في أحضان كل ما هو جديد، من أجل التجديد نفسه، دون لإمعان فيما إذا كان هذا التجديد، يجيب على مهمات الفن الأساسية.

في غياب الفنان الذي يستطيع أن يتكلم عن المشاعر والأحاسيس الكبيرة، حتى لو كان ذلك في الأعمال الكلاسيكية القديمة - حيث لا توجد أسس راسخة تسمح بتقديم حياة الإنسان الروحية، وتعميق الإبداع التقني للممثل - اندفع المجددون مثلما فعلنا نحن أيضاً في زمننا، نحو ما هو متوافر، يسهل الوصول إليه، كالعين والأذن، أي الجانب الخارجي في عملنا، الجسد والليونة والحركة والصوت والتفخيم في الإلقاء، وحاولوا من خلال الاستعانة بهذا كله، أن يخلقوا صيغة شكلاً جديداً حاداً للتفسير المسرحي.

من هنا، ومن خلال ذلك الولع السطحي والمُتسرّع بالشكل الخارجي، قرر الكثيرون أن المعايشة، والنفسية، هي انتماء نموذجي (نمطي) للفن البرجوازي، في حين أن الفن البروليتاري، يجب أن يتأسس على الثقافة البدنية للممثل، الطرق القديمة، أو وسائل التمثيل القديمة، التي تقوم على القوانين العضوية للطبيعة الإبداعية، عُدَّت واقعية، وعليه، فهي قديمة أو متقادمة بالنسبة للفن الجديد، فن الشكل الخارجي الشرطي.

ثمة من يقف مع هذه الصيغة، وثمة رأي شائع يقول إن المظهر الجديد للفن المسرحي، يتلاءم مع ذائقة وفهم المتفرج البروليتاري الجديد، الذي - كما يدّعون - يحتاج طرقاً وأساليب أخرى في التمثيل، ووسائل تعبيرية أخرى، ولكن هل صحيح أن الشكل الفني الخارجي المرهف والحاذق، ولد من الذائقة البدائية للبروليتاريا، وليس من الذوق الرفيع للمتفرج السابق، متفرج الثقافة البورجوازية؟

أليس (الغروتيسك) المعاصر وليداً للتشبّع الذي يقول عنه المثل الشعبي: (الطعام الطيب يدعو إلى الملفوف).

وإذا أردنا أن نحكم على ارتياد المسارح، فإن المتفرج البروليتاري، يذهب إلى حيث يمكن أن يضحك ويبكي دموعاً حقيقية، تنبع من الداخل، وهو لا يحتاج إلى الشكل الخارجي، وإنما حياة الإنسان من الداخل، حيث يُعبّر عنها بكلمات بسيطة ومفهومة، غير مخطط لها، ولكن بالمقابل بصيغة أو بشكل مُقنع وقوي، وهو في الفن، كما في الطعام، لم يعتد على المقبلات التي تفتح الشهية، إنه جائع روحياً، ويريد طعاماً بسيطاً لروحه، وإعداد مثل هذا الطعام، هو الأصعب في فننا، البؤس يكمن في حقيقة أن البساطة الغنية بالفانتازيا - هي الأصعب في فننا - والغالبية يخافونها أكثر من أي شيء آخر، ويتحاشاها أولئك الذين لم يصلوا إلى درجة عالية من المهارة في عملنا كممثلين، وآن له أن ينتهي ذلك الرأي الخطير والمضرّ وغير المنطقي، الذي يقول: إن الفن الخارجي، والأداء الخارجي للممثل، ضروريان بالنسبة للبروليتاريا، ولكي تُسوّق القضية الجديدة دعائياً - أي الشكل من أجل الشكل، والتقنية الخارجية من أجل التقنية الخارجية - راحوا يطرحون كل يوم طروحات جديدة، وأفكاراً ومبادئ، واخترعوا أنظمة وطرائق، وللدعوة لها بشكل مباشر (بروبوغاندا)، راحوا يكتبون ويعدّون الدراسات والملفات والندوات.

وما أن ينتهوا من فكرة أو موضوع، حتى ينبروا حالاً لطرح آخر، بديل له - خلال أسبوع - وجديد نقيض له، ولقد خلق مثل هذا الإيقاع السريع في البحث، وقائع مضحكة، وعلى سبيل المثال، كان أحد الفنانين يعمل في الريف، قبل الثورة، وقد أدى دوراً في مسرحية استروفسكي، (لم يكن يملك شيئاً، وفجأة أصبح مليونيراً)، وقامت الثورة في أكتوبر، وتغير كل شيء قديم، وظهر أحد المخرجين الجدد، ووضع للمسرحية نفسها فكرة جديدة، وأبقى على الممثلين أنفسهم، وفي نهاية الموسم نفسه، كان على الممثل نفسه أن يلعب الدور نفسه، في مدينة أخرى، ومع مخرج ثالث، أكثر شكلانية،

وتجديداً، وكانت النتيجة أن الممثل ذاته، في الموسم ذاته، لعب الدور ذاته، في ثلاثة عروض، يناقض كل منها الآخر، من حيث المبدأ.

هل كان بوسع الممثل القدير تومازو سالفيني، أو الممثلة يرمولوفا الإقدام على مثل هذا التعدد العبقري؟

ماذا لو حاولنا أن نقوم بالتجربة نفسها مع فنان مثل ريبين، وذلك بأن نعرض عليه إنجاز ثلاث لوحات خلال ثمانية أشهر، واحدة له، وأخرى لغوغن والثالثة لماليفيتش؟

هذا هو المشهد الذي كان سائداً في عالم المسرح - تقريباً - في الوقت الذي أتحدث عنه، الوقت الذي شهد عودة رفاقنا من الخارج إلى موسكو.

وهل كان بالإمكان في جو من الفوضى إعادة تنظيم فرقتنا المنقسمة، ووضع آفاق جديدة، وطرق جديدة لفننا؟

لقد شعرنا أننا في مأزق، تماماً مثلما حدث قبل سبعة عشر عاماً، قبل الرحلة الأولى خارج روسيا ١٩٠٦، كان علينا أن نبتعد قليلاً، وننظر إلى اللوحة العامة، لكي ندقق فيها بشكل صحيح.

باختصار كان علينا أن نغادر موسكو، لذلك قررنا أن نستفيد من الدعوات القديمة التي تلقيناها من أوروبا وأمريكا، وسافرنا مدة لابأس بها، امتدت من أيلول (سبتمبر) ١٩٢٢، إلى آب (أغسطس) ١٩٢٤.

اضطر فلاديمير إيفانوفيتش إلى البقاء في موسكو مع الفرقة، ومع تلامذته من الأستوديو الموسيقي، وأريد أن أشير هنا إلى أن حجم الكتاب لا يسمح لي بتغطية رحلتنا إلى أمريكا، ولن تكفيني بضع صفحات لأقول كل ما لدي.

إضافة إلى ذلك، فإن الحديث عن الرحلة سيحرمني الخط الذي اتخذته لنفسي في هذا الكتاب، والذي يذهب باتجاه أبحاثي الإبداعية، وتطور الفن، ومن الطبيعي، أثناء الرحلة، أن ينقطع هذا الخط مؤقتاً، لأنه من المستحيل وأنا أتنقل من قطار إلى آخر، ومن فندق إلى آخر، أن أنكب على متابعة عمل المجرّب،

وأضيف إلى ذلك أنني لم أعرف أو (أحس) إلا القليل من الجديد والمهم في مجال الصوت والكلام، اللذين كنت مهتماً بهما، أكثر من أي شيء آخر في ذلك الوقت.

لكن أريد أن أقول بضع كلمات في هذا الموضوع، بدأ كل شيء من سفري إلى برلين، إذ كان علي - ولظروف ضرورية - أن ألقي كلمة هنا، وكلمة هناك، وفي المباني الكبيرة، بصفتي ممثلاً لمسرح موسكو الفني، ولانشغالي أيضاً في البروفات، والجهد الذي بذلته مخرجاً وممثلاً، خانني صوتي، أرهقني التعب، وضُعف صوتي، ولم يعد بوسعي العمل، وبالمناسبة كان في انتظاري موسم أميركي طويل، وكان علي أيضاً وفقاً للعقد الذي وقعته أن أضاعف جهدي، ودفعني اهتمامي بصوتي إلى القيام بتدريبات يومية وتدريبات للحنجرة بناءً على نصائح العجوز كوميسار جيفسكي من ناحية، والمغنين الذين كنت أشرف عليهم في ستوديو الموسيقى من ناحية ثانية، لكن الإقامة في الفنادق لا تبارك مثل هذا العمل، فقد يطرق الباب جار عصبي، أو أنني نفسي أشعر بالخجل، حين يبدو لي أن هناك آذاناً على الأبواب كلها، لكي يستمعوا إلى غنائي الرديء، وقد أرغمني مثل هذا التخيل على أن أتدرب على نصف الصوت فقط، وقد بدا ذلك بالفعل مفيداً للصوت، وظللت وعلى مدى سنتين وبشكل يومي، أعمل على الصوت، وحصلت على نتيجة لابأس بها، تتلخص في أنه أصبح قوياً وأكثر رسوخاً في الكلام، أصبح كل شيء على ما يرام، وأمضيت موسمين في كل من أمريكا وأوروبا، أتدرب كل يوم صباحاً على بعض مقاطع من العروض، وعلى كلام في مناسبات مختلفة بعد ذلك.

الأهم أيضاً أنني تعلقت بالعمل على الصوت، وفهمت (أي أحسست) بقيمته العظيمة عملياً وفنياً، بالنسبة للممثل، وتعلمت الكلام ببساطة، وبإحساس مني بأهمية ما أقوم به إلى جانب الغناء، وفي خضم هذا العمل، لم أحصل على ما أريد، ربما لأنني لم أستطع الحصول على ما كنت أرغب فيه، ولكن رغم ذلك، فإن عملي فتح أمامي الكثير من الأشياء المهمة، التي أستطيع إيصالها إلى الشباب، وكل هذا كان نتيجة تلك الأبحاث التي قمت بها في أستوديو الأوبرا.

وجدنا متغيرات كبيرة في موسكو بعد عودتنا من السفر، استمر تجوالنا قرابة عامين، ولقد أدهشتني بعض هذه المتغيرات، ولنبدأ من الحياة المسرحية الإبداعية للممثلين، فعلى الرغم من أن المسارح أقفرت من المتفرجين، ونسبة ارتياد المسارح تضاءلت، لكنَّ الحياة المسرحية بدت لي وكأنها تغلي، قياساً إلى نظيرتها في الغرب، حيث الجمود مايزال سائداً بعد الحرب والهزة التي أحدثتها في العالم، ومع الأسف لا أستطيع الإفاضة في الحديث عن العروض الرائعة، التي قُدمت في غيابي، وأخص بالذكر تلك التي أخرجها فلاديمير إيفانوفيتش دانتشينكو في مسرح موسكو الفني، وبمشاركة الأستوديو الموسيقي الذي كان يشرف عليه.

في هذا الكتاب (حياتي في الفن) أستطيع التطرق إلى الموسيقى من زاوية واحدة، وهي تأثيرها مباشرة في تطوري الفني، أما ما يتعلق بالمسارح الأخرى، فقد شعرت بالدهشة إزاء الأبحاث الكثيرة التي كانت مجرد خطوط أو أفكار قبل سفرنا، صارت الآن محددة وأخذت أشكالها الناجزة، والآن صار بوسعنا أن نقول إن لدينا مسرح الدعاوة السياسي الساخر، إضافة إلى مسرح المنوعات بتقنياته وحيله البارعة والموهوبة والجريئة، وهناك مسرح الجريدة الساخر الذي يتحدث عن موضوعات الحياة اليومية والمسرح التجريبي. المبدأ المعماري والنحتي، البنائية وإعداد الخشبات المسرحية، بالاعتماد على الفن الجديد حتى النهاية، ليس هناك مسرح واحد لم يقم على أحد الاتجاهات التي ذكرتها آنفاً.

الغروتيسك في الديكورات والملابس والعرض، وصل إلى الحدة الفنية الموهوبة في بعض الأحيان، الرسوم التخطيطية الأولية (الإسكيز) الجريئة في الماكياج، حيث الشعر الذهبي والفضي، تلوين الوجه على الطريقة المستقبلية، الكرتون المُلصق، والتفاصيل النحتية، اتفق عليها الجميع، وهي تُعاد في المسارح كلها تقريباً، وكانت لدينا مشاكل كثيرة تنتظر الحل، عندما يأتي دورها، وقد حُلت بالفعل، خذ مثلاً المبدأ المُحبب الذي جاء به ميرخولد (فسيفولد ميرخولد (١٨٧٤-١٩٤٠) يقول إن الغروتيسك مبالغة تغير معالم طبيعة

الشخصية أو الشكل وتكون عن تصور مسبق)، إنه يعرض وبجرأة عمق الخشبة الذي كان يحجب أو يُخفى عن المتفرج وبإصرار، في مسرحه الخشبة كلها مفتوحة، ومتصلة بالصالة، مُشكّلة بناء واحداً في عمقه، على خلفية الستارة يلعب الممثلون، وهم مضاؤون بشكل جيد، وسط شبه إظلام، ولذلك يبدون النقطة أو البقعة الوحيدة المُضاءة، وموضوع رؤية للرائين، وهكذا وبهذة الطريقة الموهوبة الذكية، أنهى ميرخولد مرة وإلى الأبد، مدخل الخشبة المسرحية، الذي يضايق الممثل والمخرج في بعض الأعمال التي تنطوي على مشاهد حميمة، المدخل كبير، وفي إطاره الواسع، يبدو المؤدون صغاراً، فضاء الإطار المسرحي يضغط عليهم، يحاولون إغلاقه بقطع الديكور لكي لا يراه المتفرج، بقطع من الجوخ، الذي يلفت انتباه هذا الأخير ويشغله عن الممثل، ليس لدى ميرخولد مدخل، وليس لديه فضاء واسع للأقواس التي يُضطر لإغلاقها بالجوخ، والمتفرج على هذا الأساس، يستطيع التركيز على مايريد المخرج أن يُريه، أو يعرض عليه، وكأن ثمة ستارة صغيرة تعمل.

كنت مذهولاً أيضاً بما تحقق في مجال التقنية الخارجية للممثل، وكنت أيضاً مدهوشاً من الانجازات الكبيرة التي تحققت، لاشك أننا إزاء ممثل جديد، ممثل مايزال بحرف صغير، ممثل (أكروبات) مغن، ممثل مفخّم في إلقائه، راقص، ممثل يملك ليونة عالية المستوى، صاحب نكتة، خطيب، عريف حفل، موجه أو محرض سياسي، وقد يكون كل هؤلاء في الوقت نفسه، يستطيع الممثل الجديد أن يقوم بكل شيء، أن يغني مقطعاً من أغنية، أن يلقي الشعر، أو يقول نص الدور، أو يعزف على البيانو، أو على آلة الكمان، أو يلعب كرة القدم، أو يمشي على يديه، وتمثيل دور تراجيدي أو فودفيل، ومن الطبيعي أنه يفعل هذا كله، ليس كاختصاصي، وإنما على طريقة من كل واد زهرة، ومن الطبيعي أيضاً في هذا السياق أن المهرج الحقيقي أفضل، وكذلك الأمر بالنسبة للراقص أو الراقصة. وعازفا البيانو والكمان من الأوركسترا يعزفان أفضل من الممثل الجديد، والأكثر من ذلك اختلاف وتعدد الهيئة،

وإعداد الجسد والصوت وكل ما يخص جهاز التعبير، الضروري للمسرح، وصل في الآونة الأخيرة مثله في ذلك مثل الإخراج إلى نتائج جيدة وعظيمة.

علينا أن نُدهش من الأفكار والتخريجات والموهبة والتعدد والجرأة وسرعة البديهة، والذوق ومعرفة الخشبة، ومن كل مبدعي هذه التجديدات والاكتشافات المسرحية، وأنا أغني لهم الديثرامب، ولكن بلكنة، وإلى الآن وطالما أن ثقافة الجسد، أو الثقافة البدنية، لاتزال تخدم المهمات الرئيسة الإبداعية للفن، وإيصال الشكل أو الصيغة الفنية لحياة الروح الإنسانية، فأنا أحيي ومن كل قلبي الإنجازات الخارجية الجديدة التي قام بها الممثل المعاصر، ومن اللحظة التي تغدو فيها الثقافة الجسدية غاية بحد ذاتها في الفن، ومن اللحظة التي تبدأ فيها بإكراه أو اغتصاب السيرورة (العملية) الإبداعية، وتخلق هوة بين تطلع الروح، وشرطية اللعب (التمثيل) الخارجي، ومن اللحظة التي تضغط فيها على الإحساس والمعايشة، عندها أُصبحُ معادياً صريحاً للإنجازات الجديدة الرائعة.

والسؤال هنا، لماذا وبغض النظر عن نجاح الأبحاث الشكلية، في المسرح الجديد، فإنه يبدو مهترئاً بالياً وقديماً؟ ولماذا هو مُملّ؟

أليس السبب في أن الفن المعاصر ليس أبدياً، وإنما يجاري (الموضة)؟ أو ربما أن الإمكانيات الإخراجية الخارجية محدودة جداً، وتبعاً لذلك مُقدّر لها أن تكون متكررة، وبالتالي مملة؟

إذا نظرنا بإمعان، فإن ما يلفت أنظارنا أنه في الفن الجديد تتغير الإمكانيات المسرحية القديمة كلها، التي فرغنا من استعمالها، الساحات كلها، الستائر، قطع الجوخ، المخمل الأسود، والتصوير (الفن التشكيلي) اليساري المتطرف كله، والتي تُغطي قدم فن الممثل، ويبرهن ذلك على أن الإمكانيات الإخراجية المسرحية كلها، استَنُفدت واستُعملت، ولم يعُد هناك ما يمكن البحث عنه في هذا المجال، والجديد يُصنع الآن من القديم الجيد المنسي، الذي يعرض الآن في تركيبات جديدة، ولكن لماذا المسرح الجديد مُمل؟

أليس السبب في أن الخارجي، على الرغم من أنه جميل وحاد من حيث الشكل، لا يستطيع أن يعيش على الخشبة وحده؟ الخارجي يجب أن يكون مُبرراً من الداخل، عندها فقط يمكن أن يستولي على الناظر، لكنَّ بؤس الفن المعاصر يكمن في أنه في الوقت الذي تكون فيه الإمكانيات الخارجية التمثيلية والإخراجية، وصلت إلى ذروة نموها، ومُستنفدة حتى النهاية، تكون الإمكانيات الإبداعية الداخلية منسية تماماً.

أكثر من ذلك، إنها تُدحض من قبل المجددين بخفة، الذين لا يأخذون بعين الاعتبار، أنه لا يمكن إعادة إنتاج الطبيعة الإنسانية، وأن الجسد لا يمكن أن يعيش بلا روح، وإذا كنت في مجال الفن الخارجي، فن الشكل الخارجي، مذهولاً بالانجازات الكبيرة التي حققها المسرح، فإنني في مجال الفن الداخلي، الروحي الإبداعي، شعرت بالحزن بسبب ظاهرة معاكسة، فالمسرح الجديد لم يقدم فناناً مسرحياً مبدعاً واحداً قوياً من حيث قدرته على التعبير عن حياة الروح الإنسانية، وليست هناك طريقة واحدة جديدة أو حتى إشارة واحدة إلى البحث في مجال التقنية الداخلية، وليس هناك أيضاً فرقة لامعة واحدة، بكلمة واحدة، لا إنجاز واحد في مجال الإبداع الروحي، هذا قليل، فقد دُهشت من أنه وبنفس القدر عادت إلى الخشبة الجديدة، إلى الممثلين وسائل وطرق مهترئة بالية من التصنّع والتكلّف الخارجي في الأداء، مع الروح الباردة التي ورثوها عن الميلودراما الفرنسية القديمة.

لكن الممثل القديم، من أزمنة جدّاتنا، كان يملك طرقه وأساليبه، كمعلم حقيقي، ورثها عن الثقافة القديمة العريقة، أما الممثل الآن، فإنه يستعمل طرقاً وأساليب، كأي سطحي ينقصه العمق والتفاصيل، وكيف لنا أن نفسر إمتلاء الشكل أو الصيغة الخارجية الحادة للفن الجديد المعاصر ببقاء حرفة الممثل القديمة التي تطرحها نفسها الآن بسذاجة كجديدة؟ السبب بسيط، وقد أشرت إليه غير مرة على صفحات هذا الكتاب، وهو أن الطبيعة تنتقم من العنف الذي يُمارس ضدها، يكفي أن نضع أمام الممثلين مهمة إبداعية، أعلى مستوى

من إمكانياتهم، ونعمد إلى العنف لتحقيق ما نريد، لنكتشف أن الإحساس يختبئ في أسراره من الخوف، وتأخذ مكان الإحساس حرفية نمطية فظة.

وكلما أصبحت المهمات التي تُوضع أمام الممثل أعقد وأصعب، لجأ إلى الحرفية الخشنة والفظة والساذجة، والوظائف التي توضع الآن أمام الممثل صعبة، بل فائقة الصعوبة، وهي مختلفة ومتعددة، عليه أولاً: أن يبرر الشكل الفني للعرض وأداءه الخارجي، ويتطلب هذا تقنية داخلية للمعايشة، تصل إلى الكمال، ومثل هذا الفن ليس موجوداً الآن لدى الممثل، وثانياً: يجب تكييف الكتاب المسرحيين القدامى مع التوجه الجديد، أو تحرير المسرح نهائياً من المؤلف واستبدال إبداعه، ليس بالجانب أو الوجه الخارجي فحسب، وإنما بإبداع الممثلين أنفسهم، ولكن من الداخل، وثالثاً: ينبغي انتزاع روحه من العمل، ووضع هدف مباشر ودعائي مكانها، وإذا كانت المهمتان الأوليان صعبتين جداً، فإن الأخيرة وببساطة مستحيلة بالنسبة للفن.

لذلك ليس ثمة ما يدعو إلى التعجب، ولهذا السبب من هروب الإحساس الإبداعي من الممثل، الموجود في مأزق لا خروج منه، وإحلال نمط فظ قديم وساذج ومنسي، يُطرح الآن كأداة مُفخم جديد، وليونة وفعل مسرحي.

ألم يحن الوقت بعد للتفكير بالخطر الذي يهدد الفن، ومن ثم إعادة روحه إليه، إذا تطلب الأمر ذلك، حتى ولو كان على حساب الشكل الخارجي الرائع، الذي يقدم الآن بديلاً للقديم السابق؟

من الضرورة بمكان الإسراع في إنهاض الثقافة الروحية، وتقنية الممثل إلى المستوى الذي وصلت إليه ثقافته البدنية الآن، عندها فقط، يكون للشكل الجديد أسسه الضرورية الداخلية وما يبرره، ودون هذا يظل بلا حياة، ويفقد حقه في الوجود، وبالطبع ليس هذا سهلاً، بل معقد وطويل، فتصعيد الإحساس والمعايشة، أصعب من تصعيد الشكل الخارجي، ولكن الإبداع الروحي للمسرح، لذلك من الضروري، وحالاً البدء بالعمل. كيف يكون التنفيذ، وما هو دوري في العمل الجديد؟

النتائج والمستقبل

لست شاباً وحياتي الفنية تقترب من الفصل الأخير، والآن حان وقت تقييم ما مضى، ووضع خطة للأعمال الأخيرة والنهائية لأعمالي الفنية. عملي مخرجاً وممثلاً وممثل انساب غالباً في تماس مع إبداع الممثل الروحي، قبل كل شيء على الرغم من أنني قاربت العرض المسرحي من الخارج أيضاً، أريد أولاً أن أنتهي من سؤال الإمكانيات الإخراجية، الخارجية، ومكتسبات المسرح في هذا المجال، التي كنت وثيق الصلة بها، وعايشتها ورأيتها بأم عيني، عرفت في العمل المسرحي الطرق كلها، ووسائل العمل الإبداعي، وقدمت الاحترام الواجب لكل العروض التي عملت فيها، مخرجاً أو ممثلاً، وتحديداً وفقاً لكل من الخط الواقعي/ التاريخي والرمزي والفكري...إلخ، ودرست أشكال العروض وإخراجها، ومن مختلف الاتجاهات والمبادئ الفنية، الواقعية والطبيعية والمستقبلية، ومن ثم التخطيطية وغيرها، وتعاملت مع الستائر والجوخ، وقماش التول، ولجأت إلى كل الحيل الممكنة في الإضاءة، حتى وصلت إلى قناعة مفادها أن هذه الوسائل كلها، لا تصلح لأن تكون الخلفية التي تُبرز الإبداع، وإذا كنت قد أجريت أبحاثي سابقاً في مجال الديكور والعناصر الأخرى، ووصلت إلى قناعة تقول إن الإمكانيات المسرحية كلها هزيلة، فيجب أن أعترف الآن، بأن كل ما بقي من الإمكانيات المسرحية مُستنفدة حتى القاع، وأن القيصر الوحيد وسيد الخشبة، هو الفنان الموهوب، ولكنني لم أجد له تلك الخلفية المسرحية التي لا تضايقه، بل تساعده في عمله الفني المعقد، ما نحتاجه مجرد خلفية بسيطة.

وهذه الخلفية يجب أن تنطلق من خيال غني، وليس فقيراً، ولكنني بالمقابل لا أعرف ما الذي عليّ أن أفعله، لكي لا تنزلق بساطة الفانتازيا إلى المستوى الأول، وتكون أقوى من الزينة المسرحية المبالغ بها، إن بساطة الستارة، الجوخ، المخمل والحبال المستخدمة في (حياة إنسان)

وغيرها، بدت تلك البساطة أسوأ من السرقة، إنها تجذب الانتباه إليها، أكثر من العرض العادي، الذي اعتادت عليه عيوننا، والذي لم يعد يُلاحظ، وليس لنا إلا أن ننتظر ولادة فنان عظيم، ليحل هذه المعضلة المسرحية المعقدة، وذلك بأن يُهيء للممثل خلفية بسيطة، لكنها مشبعة فنياً، بيد أنه إذا كان في مجال الإخراج، أو العرض الخارجي، كل وسائل المسرح التي يمكن أن تعتبر مدروسة، فإن الوضع مختلف تماماً في مجال الإبداع الداخلي للممثل، فهناك كل شيء يعتمد على الموهبة والفطرة، وهناك تهيمن في معظم الأحيان، السطحية والعمومية، فقوانين الإبداع، إبداع الممثل، غير مدروسة، ويرى الكثيرون أن دراستها من قبيل ما لا لزوم له، بل إنه ضار.

الرأي القديم الذي يقول إن جل ما يحتاجه الممثل على خشبة المسرح، الموهبة والإلهام، لا يزال ساري المفعول إلى الآن، ولإثبات هذا الرأي يفضلون ذكر الفنانين العباقرة، مثل ماتشالوف الذي يبدو وكأنه يبرهن على ذلك، من خلال حياته الفنية، ولا ينسون في هذا السياق (قابيل)، كما تقدمه الميلودراما الشهيرة، حاول أن تقول للممثلين قليلي الخبرة في فنهم، أنكم تعترفون بالتقنية، فيصرخون بازدراء: (إذن أنت تنكر الموهبة؟) وهناك رأي آخر واسع الانتشار في فننا، وفحواه أننا وقبل كل شيء نحتاج التقنية، وأما ما يتعلق بالموهبة، فإن وجودها لا يُضايق، وإذ يسمع فنانون من هذا النوع اعترافك بالتقنية، للوهلة الأولى سيصفقون لك، ولكن إذا حاولت أن تقول لهم تقنية التقنية، ولكن الموهبة قبل كل شيء، الإلهام، اللاوعي، المعايشة، وأنه بالنسبة لهم التقنية موجودة، وتساعد، وبوعي إثارة أو إيقاظ الإبداع اللاواعي، فإنهم يشعرون بالفظاعة من كلماتك (المعايشة؟ يصرخون: صارت قديمة!).

أليس لأن هؤلاء الناس يخشون الحس والشعور الإنساني الحي، والمعايشة على خشبة المسرح، إلى درجة أنهم لا يعرفون الشعور ولا

المعايشة في المسرح؟ تسعة أعشار أعمال الفنان، تكمن في قدرته على الإحساس بالدور روحياً داخلياً، العيش فيه، وعندما يتم ذلك، يصبح الدور شبه جاهز تقريباً، ومن العبث إضاعة تسعة أعشار العمل، على حادث بسيط، ولندع هنا ذوي المواهب الاستثنائية، فإنهم يحسون حالاً ويبدعون الدور، والقوانين لا توضع لهؤلاء، لأنهم هم الذين يضعونها، ولكن الأغرب والأعجب، أنني لا أسمع منهم أبداً، أن التقنية ليست ضرورية، والضروري هو الموهبة، أو العكس، أن التقنية في المكان الأول، والموهبة في المكان الثاني، والعكس، كلما كان الممثل (الفنان) أهم وأكبر، اهتم بتقنية فنه أكثر.

وكلما كانت الموهبة أكبر، تطلب العمل والتقنية أكثر، هكذا قال لي أحد الفنانين العظام، وعندما يصرخون ويلفقون في الغناء، بصوت صغير، فليس ثمة ما يُسعد، ولكن إذا حدث وصار توماز سالفيني، يلفق بصوته الجهوري العظيم، عندها يصير الوضع خطيراً.

هكذا تناقش الموهبة الحقة الأمر، كتب الفنانون كلهم عن تقنيتهم الفنية، وكلهم وحتى في سن متقدمة، كانوا يطورون تقنيتهم كل يوم، في الغناء، أو المبارزة أو الليونة والرياضة، كانوا كلهم يومياً يدرسون الدور نفسياً، ويعملون عليه من الداخل، وحدهم العباقرة يزعمون أنهم قريبون من إله الوحي والإلهام أبولو صاحب الطبيعة المهيمن على كل شيء، وهناك من يتوسل الإلهام من الفودكا، أو المخدرات، وتراهم يستهلكون نشاطهم وحرارتهم وموهبتهم، دعهم يشرحوا لي لماذا يمضي عازف الكمان في الاوركسترا، سواء كان العازف الأول أو العاشر، في التدريب ساعات عديدة ويقوم بالتمارين، ولماذا على الراقص أن يتدرب كل يوم، ويعمل على كل عضلة من جسده؟

ولماذا يفعل النحات الشيء ذاته كل يوم، ويُعدُّ أن اليوم الذي لا يعمل فيه، ميت، ولن يعود، وهل يُسمح للفنان الدرامي أن لا يعمل، وأن يمضي

يومه في المقهى، وسط النساء اللطيفات، ويأمل أن يأتيه الوحي في المساء، هابطاً من السماء.

نعم هناك الكثير من هؤلاء، وهل هذا فن، ذلك الذي يناقش كهنته كالهواة؟ لا يوجد فن، دون مهارة، ولا توجد معايير نهائية لتحديد هذه المهارة.

الفنان الفرنسي ديغار (ديغار إدغار، (١٨٣٤ - ١٩١٧) فنان فرنسي انطباعي) قال: «إذا كان لديك مهارة تساوي مئة ألف فرنك، اشتر أيضاً خمسة».

ضرورة الحصول على التجربة والخبرة والمهارة، طبيعي وبدهي في فن المسرح، فالواقع أن تقاليد الفن التشكيلي تُحفظ في المتحف، وفن الكلمات يُحفظ في الكتب، وثراء الأشكال الموسيقية تحفظ في النوطة وفي التسجيل، والفنان التشكيلي الشاب يمكن أن يمضي ساعات أمام اللوحة، ليصل إلى ألوان تيسيان وهارموني، فالاسكس، أو رسوم إنغرا، يمكن النظر في سطور دانتي على أنها مُلهمة، وكذلك الأمر بالنسبة لصفحات فلوبير الساحرة، ويمكن البحث في أعمال باخ، أو بيتهوفن، ولكن خلق فن يولد على خشبة المسرح، لا يعيش أكثر من لحظة، ومهما كان رائعاً، لا يجوز أن نأمره بالتوقف، وتقاليد الفن المسرحي تعيش فقط في موهبة وحذق الممثل، وانطباع المتفرج الذي لا يتكرر، يحد من دور المسرح كأمكنة لدراسة فن الخشبة، وبهذا المعنى لا يمكن أن يعطي تلك النتائج، بالنسبة للممثل المبتدئ كما المتحف والمكتبة، اللذين يمكن أن يعطياه للفنان الشاب أو للكاتب.

كان بالإمكان مع اكتمال العلم المعاصر، التسجيل على اسطوانات أصوات الممثلين الدراميين، أما إيماءاتهم، فتصور وتعرض على شاشة، وفي مثل هذه الحالة يمكن اعتبار مثل هذا العمل بمثابة مرجع عظيم للفنانين المبتدئين، ولكن لاشيء يمكن أن يُسجل ويُسلم للأجيال القادمة، ولاسيما تلك المسارات الداخلية للإحساس، وتلك الطرق الواعية التي تقود إلى اللاوعي، والتي تشكل وحدها الأساس الحقيقي لفن المسرح، وإنما بوساطة التعليم،

وبوسائل كشف السر من ناحية، وسلسلة من الإرشادات الحازمة تتعلق بالعمل المُلهم لفهم هذه الأسرار من جهة ثانية، وأهم ما يتمايز به فن الممثل من الفنون الأخرى، يكمن في أن أي فنان آخر، يمكن أن يبدع في أي وقت يأتي فيه الإلهام.

أما فنان المسرح، فينبغي أن يمتلك هو نفسه الإلهام، ويعرف كيف يستبقيه، عندما يتحدد أو يوضع على الإعلان عن العرض، هنا تكمن الأسرار الرئيسة والساسية لفننا، ودونها، فإن أكثر التقنيات الخارجية اكتمالاً، وأهم المعطيات الداخلية المتمايزة والمتفوقة، تبدو ضعيفة، وهذا السر، مع الأسف، يُحفظ أو يُصان من قبيل الغيرة، والمسرحيون الكبار مع استثناءات ضئيلة، لا يريدون كشف السر لمريديهم أو تلامذتهم فحسب، وإنما يحتفظون به من قبيل الحسد، وهذا بالذات، وإلى حد كبير، ما ساعد على هلاك أو موت التقاليد، وغيابها ودفع فننا باتجاه السطحية والعمومية، وعدم معرفة إيجاد الطريق الواعي إلى الإبداع اللاواعي، وصل الممثلون إلى مقتل الرأي غير المنطقي، الذي ينفي التقنية الروحية الداخلية.

لقد ظلوا على سطح الحرفية المسرحية، وتمسكوا بالمزاج الفارغ للممثل، واعتبروه إلهاماً حقيقياً! وصلتنا أفكار وأقوال شكسبير وموليير وليسينغ، والعظماء شريدر وغوته وكوكلان وإيرفينغ، وسالفيني، وآخرين مُشرعين لفننا من مختلف البلدان، ولكن هذه الأفكار القيمة كلها، غير منظمة، أو مُمنهجة أو مرتبطة بشخصية معروفة، ولذلك، فإن حقيقة أو واقعية غياب الأسس الراسخة في فننا، التي كان من الممكن أن يأخذ بها معلم، تظل حقيقة، في روسيا التي أعادت قراءة أو إنتاج ما وصلها من الغرب، وأقامت بالتالي فنها الخاص بها، لا توجد أسس راسخة، تُدوّن أو تُسجّل ما لديها، وبصرف النظر عن ذلك الجبل من الكتابات والمقالات والدراسات والكتب والمحاضرات التي تناولت الفن، وبصرف النظر أيضاً عن أبحاث المجددين مع استثناء ما كتبه كل من غوغول، وبضع قصاصات من رسائل شيبكين، لا

نملك بالفعل ما يمكن أن ينفع ويفيد فناننا عملياً، في لحظة تجسيد موهبته، التي كان من الممكن أن تخدم المعلم أو المشرف، أثناء لقائه تلامذته، وكل ما كتب عن المسرح، ليس أكثر من فلسفة، قد تكون أحياناً ممتعة، تتحدث بطريقة بديعة عن النتائج التي يُرغب بتحقيقها في الفن، أو يتناول ما يصلح أو ما لا يصلح من نتائج تحققت.

كل هذه الأعمال قيّمة وضرورية، لكن ليس للقضية العملية مباشرة، لأنها مثيرة للكآبة والشجن، وخاصة عندما يجري الحديث عن كيفية الوصول إلى النتائج النهائية التي يجب أن تنجز في البداية، وفي الفترات اللاحقة ثانياً وثالثا، ومع المبتدئين من التلاميذ الذين لا خبرة لديهم على الإطلاق، أو بالعكس مع الممثل الذي لديه القليل من الخبرة، إلا أنه أُفسد، أية تمارين يحتاجها كالصولفيج مثلاً؟ أية تمارين أخرى يحتاجها لتطوير الإحساس الإبداعي والمعايشة.. يجب أن تُعد وتُحصى أولاً وثانياً وثالثاً... تماماً كما في المهمات والتدريبات المنظمة في المدرسة، أو تلك التي يأخذها التلميذ إلى البيت، والغريب أن أحداً لا يتناول هذا، فالكل يصمت، لا يوجد إشراف عملي، ما هو موجود، لا يتعدى المحاولات، وهي إما سابقة لأوانها، أو لا تستحق الإشارة أو التنويه.

في المجال التعليمي العملي توجد معطيات من الكلمات، تأتينا من شيبكين، ومن تابعيه الذين درسوا فنه بالغريزة أو الفطرة، ولكن ليس وفقاً لعلم أو منهج، أضف إلى ذلك أن ما توصلوا إليه أو اكتشفوه، لم يدوّن وفقاً لنظام دقيق محدد.

هل نحتاج إلى الحديث عن عدم وجود نظام لخلق الإلهام، كما لا يوجد نظام للعزف العبقري على آلة الكمان، أو لغناء شليابين مغني الأوبرا الشهير، لديه أهم ما يأتي من أبولو (إله الوحي والإلهام)، ولكن ثمة جزء صغير، لنقل إنه ليس كبيراً، وإنما مهم، سواء بالنسبة إلى شليابين أو إلى عضو الكورال، بالقدر نفسه، لأن لديهما كليهما رئتين، ونظام تنفس،

وأعصاباً وجهازاً بدنياً، وقد يكون لأحدهما أكثر وللآخر أقل اكتمالاً، وتعيش وتتحرك لمعالجة الصوت، وتخضع للقوانين الإنسانية العامة نفسها، وفي مجال الإيقاع والليونة، وقوانين الكلام، كما في مجال وضع الصوت والتنفس، ثمة أشياء كثيرة مشتركة بين الجميع، ولذلك فهي ضرورية لهم ولازمة، بالقدر نفسه.

أما ما يتعلق بالمجال النفسي والإبداعي، فالفنانون بلا استثناء، يتناولون الغذاء الروحي، وفقاً للقوانين التي وضعتها الطبيعة، ويحفظون ما يتناولونه في الذاكرة العقلية المؤثرة أو العضلية، ويعالجون المادة في خيالهم الفني، ويولّدون الشخصية الفنية من كل ما تتضمنه هذه الشخصية من الحياة الداخلية، ومن ثم تجسده وفقاً للقوانين المُلزمة للجميع، بل والطبيعية أيضاً، هذه القوانين الإنسانية العامة للإبداع، التي تخضع لوعينا ليست كثيرة، ودورها ليس مُحترماً أو مُقدراً، ويتوقف عند المهمات ذات الطابع الاستعمالي.

أكثر من ذلك، أن هذه القوانين الطبيعية التي في متناول الوعي، يجب أن يدرسها كل فنان، لأننا من خلالها تحديداً، نستطيع أن نطلق الجهاز الإبداعي للاوعي، الذي جوهره يظل، كما هو واضح، بالنسبة لنا، غريب الفعل، وكلما كان الفنان أكثر عبقرية، كان هذا السر أكثر توغلاً في سريرته، ازدادت حاجته أكثر إلى الطرق التقنية للإبداع، التي هي في متناول الوعي، للتأثير في أسرار اللاوعي المخبوءة فيه، حيث الإلهام.

هذه القوانين البدائية من نفسية/ جسدية إلى نفسية، لم تدرس حتى الآن، والمعلومات المتوافرة عنها والبحث فيها، وتطبيق تمارين على الأبحاث أو المهمات من الصولفيج إلى الغامّا أو ما له علاقة بفن الممثل، فننا، غائبة وغير موجودة، وهذا ما يجعله (فننا) عابراً وارتجالياً، فهو أحياناً ملهم وأحياناً غير ملهم، بل وينحدر إلى الحرفية البسيطة التي قد تصل إلى المهانة، وإلى القوالب والأنماط.

هل يدرس الفنان فنه، طبيعته؟ كلا، إنهم لا يدرسون إلا كيفية أداء هذا الدور أو ذاك، وليس الكيفية التي تخلق وتبدع بها، وحرفية الممثل لا تعلم إلا كيف يدخل الممثل خشبة المسرح، وكيف يُمثل، في حين أن الفن الحقيقي، يجب أن يُعلّم كيف يوقظ في نفسه، وبشكل واع، الطبيعية اللاواعية.

المهمة التالية للمرحلة القادمة والقريبة لفننا، هي العمل وبوتيرة عالية، في مجال التقنية الداخلية للممثل، ما هو دوري في هذا العمل القادم، الذي علينا أن نقوم به؟

نحن القدامى الذين نمثل ما يُسمى بالفن البورجوازي، تغير وضعنا إلى حد كبير، شعرنا نحن الثوريين القدامى، في الجناح اليميني، وكأن على اليساريين وفقاً للتقاليد القديمة، أن يبدؤوا هجومهم، وأدوارنا أقل جمالية من السابق، وأنا في هذا السياق لا أشكو، وإنما أقرر وضعاً، وأنا أدرك أيضاً أن لكل جيل خصوصيته، الشكوى ذنب، لقد عشنا، وعلينا أن نشكر القدر، لأنه أعطانا إمكانية أن نرى بعين واحدة، ما الذي سيكون بعدنا في المستقبل.

يجب أن نحاول فهم تلك الآفاق، وذلك الهدف النهائي، الذي يشد إليه الأجيال الشابة، وإنه لمن الممتع أن نعيش ونراقب ما يجري في العقول والقلوب الشابة، إلا أنني في وضعي الجديد، أريد أن أتحاشى أو أهرب من دورين، أخشى أن أصبح عجوزاً متصابياً يتملق الشباب، ويتظاهر أنه من أترابهم، له نفس الذوق ونفس القناعة، ويحاول مجاراتهم، ويتمسك بأذيالهم، خشية أن يتخلف عنهم، ولا أريد الدور المعاكس.

أخاف أن أغدو مجرباً جداً، خبيراً جداً، عرف كل شيء، ووصل إلى كل شيء، عجولاً لا يطيق الصبر، لا يعترف بأي جديد، متناسياً أبحاث وأخطاء شبابه، أريد أن أكون في السنوات الأخيرة من حياتي، ما أنا عليه في الواقع، ما ينبغي أن أكون عليه، أو ما ينبغي أن أكونه، وفقاً لقوانين الطبيعة نفسها، التي أعيش فيها، القرن كله، وأعمل في الفن.

من أنا وما الذي أمثله في الحياة المسرحية المتوالدة؟

هل أستطيع أنا العجوز، فهم أدق تفاصيل ما يجري حولي؟ وما الذي يهواه ويهفو إليه الشباب؟ أظن أنني لا أفهم الكثير من تطلعاتهم الجديدة والشابة، لا أستطيع ذلك عضوياً، ويجب أن تكون لدي الشجاعة لأعترف بذلك، ولا شك أنكم تعرفون الآن، من خلال ما رويته، كيف نشأنا، قارنوا حياتكم الماضية بالحاضرة، لقد تصلّب واشتد عود الجيل الشاب من خلال الأخطار والتجارب المحدقة بالثورة، لقد كان زمننا زمن روسيا السلمية، زمن الرضى ولكن للأقلية، في حين أن الجيل الحاضر، وبسبب الحرب والهزات العالمية والجوع والمرحلة الانتقالية، وما حملته من عدم التفاهم المتبادل والكراهية، يعيش وضعاً مختلفاً، لقد رأينا الكثير من السعادة، ولم نقتسمها مع المقربين منا، والآن ها نحن ندفع ثمن أنانيتنا، يكاد الجيل الجديد لا يعرف السعادة، إنه يبحث عنها، ويصنع تبعاً لذلك الظروف الجديدة للحياة، محاولاً على طريقته الخاصة أن يعوض سنوات الشباب الضائعة من حياته الخاصة.

لسنا نحن من يدينهم لذلك، عملنا هو أن نراقب وبرغبة طيبة، تطور الحياة والفن، اللذين يتحركان على مرأى منا، وفقاً لقوانين الطبيعة، وهناك أيضاً مجال آخر لم تدركنا الشيخوخة فيه، بل على العكس كلما عشنا أكثر، أصبحنا أكثر خبرة وأقوى، هنا نستطيع أن نفعل الكثير، نستطيع أن نساعد الشباب بوعينا وخبرتنا، والأكثر من ذلك، في هذا المجال، لا يستطيع الشباب التخلي عنا، إذا لم يشأ أن يكتشف للمرة الثانية أمريكا، إنه مجال التقنية الداخلية والخارجية في فننا، وهي مُلزمة للجميع، شباباً وشيوخاً يميناً ويساراً نساءً ورجالاً، موهوبين ومتوسطي الموهبة، الوضع الصحيح للصوت، الإيقاع، النطق الصحيح، كل ذلك، وعلى قدم المساواة، يحتاج إليه من كان قد غنّى في الزمن الماضي، (يا إلهي احفظ القيصر) ومن يغني الآن (النشيد الأممي)، وعمليات إبداع الممثل، تظل في أساسياتها الطبيعية واحدة سواء للجيل الجديد، أو كما كانت سابقاً للقديم، وبالمناسبة في هذا المجال تحديداً

غالباً، ما يتخلى الفنانون المبتدئون عن طبيعتهم، نستطيع مساعدتهم، نستطيع حمايتهم، ثمة مجال آخر تنفع فيه خبرتنا الشباب، نحن نعرف ومن خلال ما عشناه، ليس من الناحية النظرية، أو الكلامية، فحسب، ماذا يعني الفن الخالد، الذي اختطت له الطريق الطبيعة نفسها.

ونعرف أيضاً وبناء على خبرتنا الشخصية العملية، ما هو الفن الدارج، وممراته القصيرة المختصرة، وكانت لدينا إمكانية الاقتناع بأن ما يحتاجه الشاب ويفيده إلى أبعد الحدود، النزول عن الطريق الرئيس لفترة وجيزة، والتتنزه بشكل حر وقطف الثمار والأزهار، والعودة بها ثانية إلى الطريق الرئيس، والاستمرار فيه بلا كلل، ولكن من الخطورة بمكان الانحراف عن الطريق الأساس الذي يسير عليه - منذ الأزل - الفن، ومن لا يعرف هذا الطريق الأبدي يكون مصيره الضياع في الممرات، التي تقوده إلى الأدغال والأجمات، وليس إلى النور والفضاء، كيف أستطيع أن أتقاسم مع الشباب مع الجيل الجديد، نتائج خبرتي، وأبعدهم عن الأخطاء التي يولدها عدم الخبرة؟

عندما أنظر الآن إلى الطريق الذي قطعته، على مدى حياتي كلها في الفن، أتمنى أن أقارن نفسي بالباحث عن الذهب، الذي يضطر إلى التجوال في الأدغال التي لم يصلها أحد، فيكتشف مكان خام الذهب، وبعدها يغسل كميات هائلة من الرمل والحصى، لكي يستخرج منها بضع قطع من المعدن الثمين، وكباحث عن الذهب، أستطيع أن أقدم لأجيال المستقبل، ليس عملي، وأبحاثي والحرمان من السعادة والإخفاق، وإنما ذلك الخام الثمين، الذي وجدته.

هذا الخام في مجالي الفني، نتيجة أبحاثي في حياتي كلها، هو (نظامي) الذي قطفته، الذي يسمح للممثل بخلق صورة الدور، والكشف فيها عن حياة الروح الإنسانية، وبالطبع تجسيدها على خشبة المسرح، في شكل فني جميل.

وأساس هذا النظام، كان القوانين التي قمت بدراستها في الواقع العملي، والتي تتعلق بالطبيعة العضوية للفنان، كفاءته تكمن في أنه ليس فيه شيء،

اخترعته أنا، أو لم أجربه عملياً على نفسي، أو على تلاميذي، لقد انطلق هو بنفسه، وبشكل تلقائي من تجربتي المديدة، ينقسم (نظامي) إلى قسمين رئيسين:

١ - عمل الممثل داخلياً وخارجياً على نفسه.

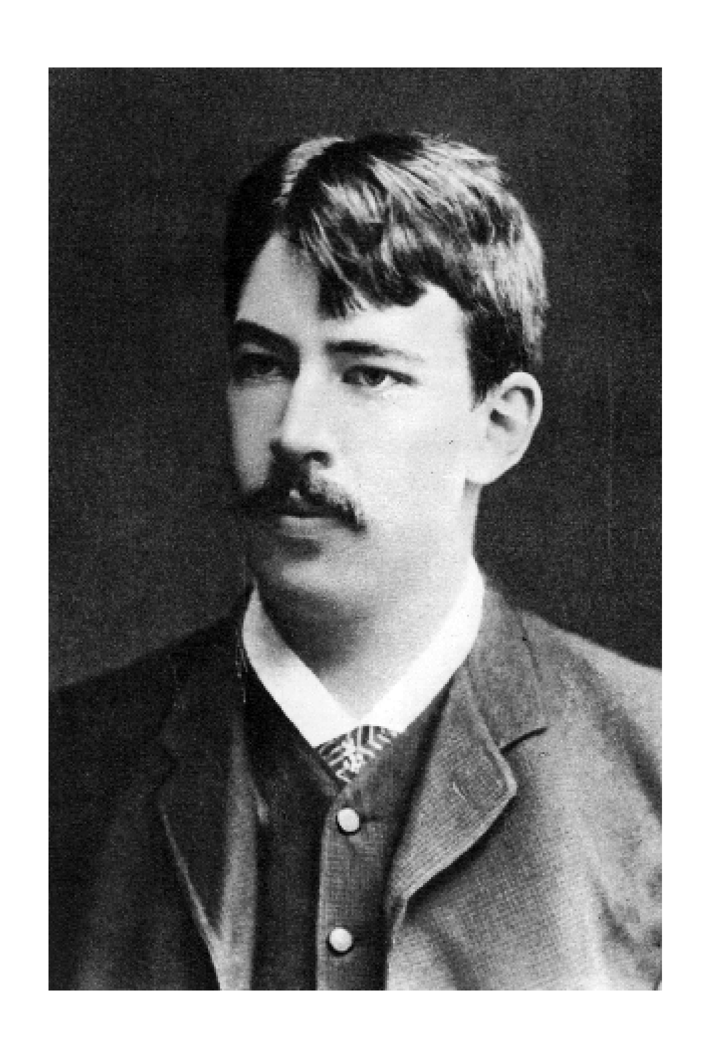
٢ - العمل داخلياً وخارجياً على الدور.

العمل الداخلي يتمثل في استنباط تقنية نفسية، تسمح للفنان بأن يستدعي في نفسه المزاج الإبداعي، الذي من خلاله يُسهل دخول الإلهام.

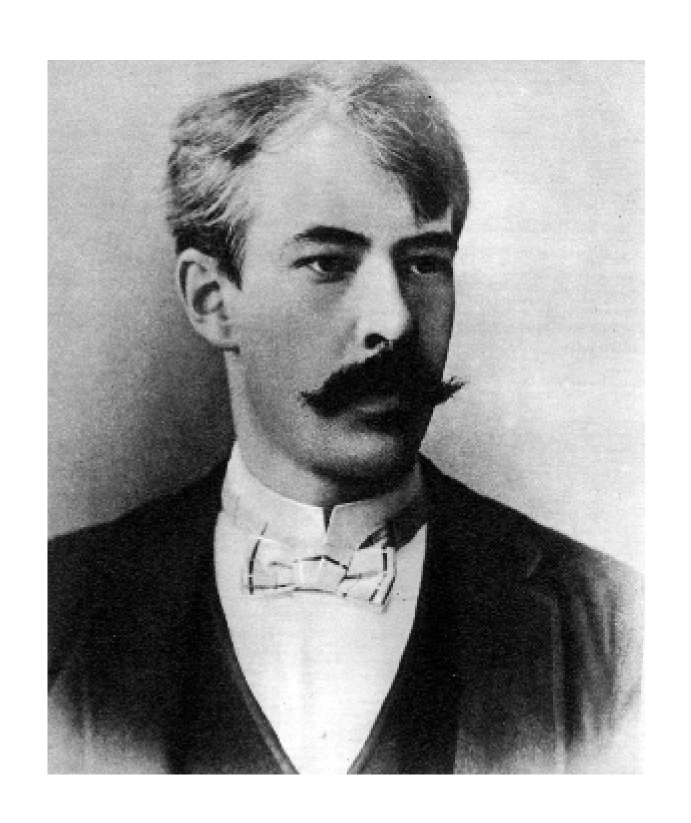
عمل الممثل الخارجي على نفسه، يتلخص في إعداد الجهاز الجسدي لتجسيد الدور، ومن ثم إيصال حياته الداخلية بدقة، ويتلخص العمل على الدور، في دراسة الجوهر الداخلي للعمل الدرامي، تلك البذرة التي صُنع منها والتي تحدد فكرته، مثل فكرة كل الأدوار الأخرى، التي يتألف منها هذا العمل الدرامي.

وأخطر أعداء التقدم، الرأي الخاطئ، الذي يغيّب المنطق، إنه يوقف بل يقطع طريق النمو، ومثل هذا الرأي في فننا، يدافع عن العلاقة السطحية والعمومية بين الممثل وعمله.

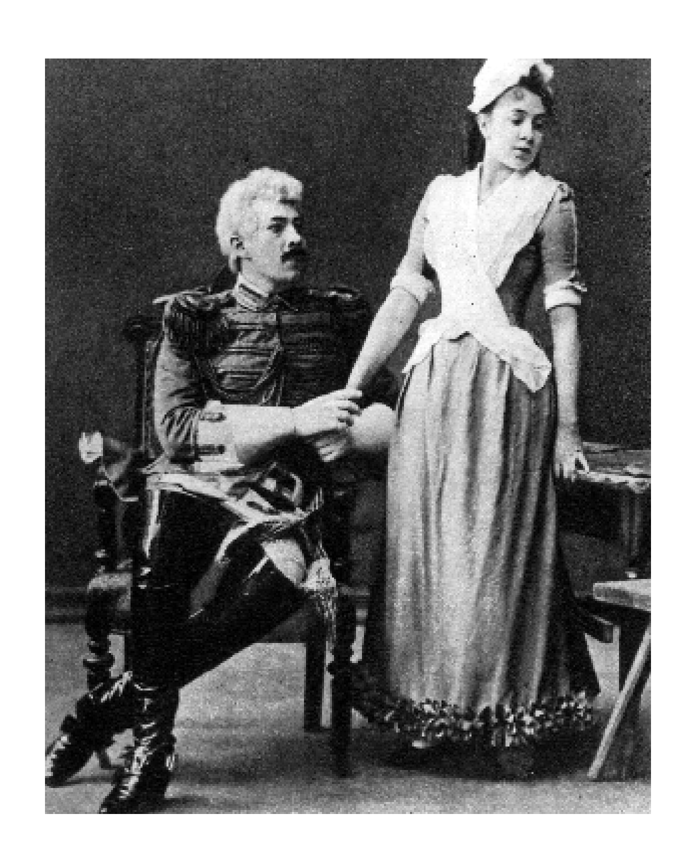
أنا شخصياً أريد أن أكافحه وأناضل ضده، ولكن من أجل ذلك أستطيع أن أفعل شيئاً واحداً، هو وضع ملخص لما عرفته في حياتي العملية على شكل أو مثل قواعد درامية مصحوبة بتمارين عملية، على الممثلين أن يطبقوها، وسوف تقنع النتائج الناس الذين وقعوا في مأزق الآراء الفاسدة، هذا العمل ينتظر دوره عندي، وآمل أن أحققه في الكتاب التالي.



ستانيسلافسكي (١٨٨٥)



ستانيسلافسكي (١٨٩٠)



«حب ودسيسة» للكاتب شيللر



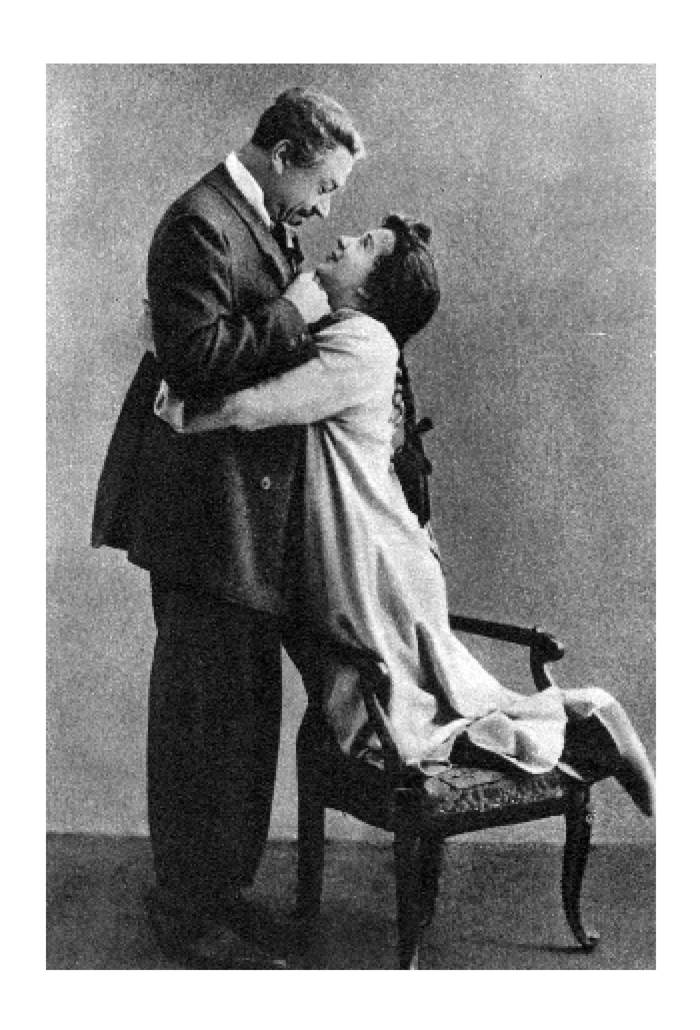
ثمار التنوير للكاتب تولستوي (١٨٩١)



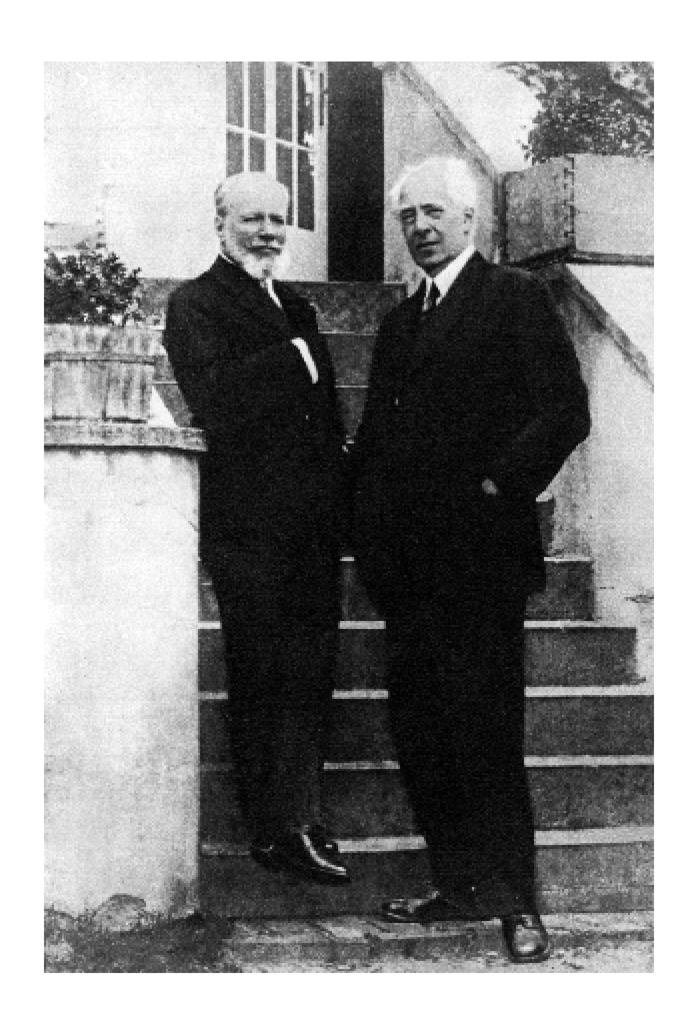
ستانيسلافسكي في دور «عطيل»



صورة تذكارية لمكسيم غوركي
مع فرقة مسرح موسكو الفني



من «بستان الكرز» ستانيسلافسكي في دور غاييف



فلاديمير دانتشنكو وستانيسلافسكي

n

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

هذا الكتاب ...

كان قسطنطين ستانسلافسكي ممثلاً ومخرجاً، خاض الفن المسرحي باكراً في أواخر القرن التاسع عشر. وقد أدرك باكراً ان العالم يتغير وأن الظروف التاريخية والأفكار الفلسفية راحت تعطي الفنون دوراً مهماً في حياة المجتمعات، جاعلة اياها أقرب الى الانسان واهتماماته وروحه. ومن أبرز كتبه وأشهرها وأهمها: «حياتي في الفن» (١٩٢٤) و«إعداد الممثل» (١٩٢٦) اضافة الى كتابين صدرا بعد رحيله «ستانسلافسكي يستعد لتقديم عطيل» (١٩٤٨) و«بناء الشخصية» (١٩٥٠).

ويعدّ كتاب ستانسلافسكي «حياتي في الفن»، الذي ضمّنه سيرته الذاتية، الأشهر بين أعماله النظرية كافة، وقد ترجم الى الكثير من اللغات وكان ذا تأثير في كبار الممثلين في أنحاء العالم. وقدم فيه ستانسلافسكي مجمل النظريات التي حكمت عمله الفني كمخرج وممثل ومنشط، للحركة المسرحية الروسية في أيامه، وهي النظريات نفسها التي يجدها القارئ في كتبه الأخرى. وفي هذا الكتاب خلاصة تجربته الخلاقة، والمبادئ التي صارت قانوناً عاماً لفن المسرح ولفن التمثيل في القرن العشرين... وصولاً الى حضورها الطاغي في فن السينما بعد ذلك. ولأن الأمر على هذا النحو، فمن الواضح ان سبر أغوار نظريات ستانسلافسكي، لا ينفصل، في أي حال من الأحوال، عن سبر أغوار حكاية حياته، وتحديداً، حياته في الفن المسرحي. يرى كثير من النقاد، أن كتاب (حياتي في الفن) عمل كلاسيكي، من عيون الأدب المسرحي العالمي، وأنه لا نظير له، بين كتب السيرة الذاتية المسرحية، لاسيما من حيث الغنى الفكري والوضوح الفني، وإذا كان يفيض في الحديث عن الماضي (الذكريات) لكنه لم يكن يرمي إلى مجرد الذكريات، واستعادة الزمن، بل كان يشير إلى الحاضر والمستقبل، ويتجلى ذلك من خلال انتقائه تلك الوقائع، التي توضح أسس موضوعه الابداعي، وإذ يتوقف عند دورٍ أدّاهُ، أو عرضٍ أخرجه، فإنه يفعل ذلك للكشف عن مبادئ الواقعية المسرحية، التي يؤكد عليها، كممثل ومخرج ومفكر.





www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٤٢٠ ل.س أو ما يعادلها